

# الأسطورة في المشرح المصغر المعاصر

١٩٣٣ - ١٩٧٠

الكتاب الأول  
مصادر الأسطورة في المشرح

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

قسم دراسات الشرق الأوسط  
جامعة بنسلفانيا - الولايات المتحدة





## الاسطورة فى المسرح المصرى المعاصر





# الأسطورة في المسرح المصري المعاصر

١٩٣٣ - ١٩٧٠

الكتاب الأول  
مصباح الأسطورة في المسرح

د. أحمد شمس الدين الحجاجي  
قسم دراسات الشرق الأوسط  
جامعة بنسلفانيا - الولايات المتحدة

دار الثقافة للطباعة والنشر  
بالقاهرة







إهداء

إلى شهير القلماوى

تحية وتقديرًا







مقدمة





يقوم هذا البحث بدراسة الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ما بين سنة ١٩٣٣ حتى سنة ١٩٧٠ .

وهذه الفترة تبدأ بظهور مسرحية أهل الكهف « لتوفيق الحكيم » سنة ١٩٣٣ وتنتهى بظهور « انت الى قنات الوحش » « لعل سالم » سنة ١٩٧٠ .

وترجع أسباب البداية لسنة ١٩٣٣ إلى أنه ظهرت في هذا التاريخ أول مسرحية مصرية تناولت الأسطورة في المسرح . والانتهاى بسنة ١٩٧٠ لا يعنى أن الفترة انتهت . ولكن الفترة مستمرة حتى بعد كتابة هذا البحث إلى أن يحدث الحدث الكبير الذى ينقل المسرح إلى مرحلة جديدة .

يتناول هذا البحث أربع عشرة مسرحية لسبعة من مؤلفى المسرح المصرى بالدراسة . وهذه المسرحيات هى كل ما ألف في المسرح المصرى المعاصر مستمدا أصوله من ينايع أسطورية . هذا مع العلم بأن المسرحيات ذات الفصل الواحد لم يشملها البحث ، وذلك حتى يلقى البحث بثقله فى اتجاه واحد ودون أن يشتت ، وهذه المسرحيات مرتبة حسب تواريخ ظهورها :

١٩٣٣	توفيق الحكيم	أهل الكهف
١٩٤٢	توفيق الحكيم	بجماليون
١٩٤٣	توفيق الحكيم	سليمان الحكيم
١٩٤٥	محمد فريد أبو حديد	عبد الشيطان
١٩٤٩	توفيق الحكيم	الملك أوديب
١٩٤٩	على أحمد باكثير	مأساة أوديب

١٩٥٣	محمود تيمور	أشطر من إبليس
١٩٥٥	توفيق الحكيم	لميزيس
١٩٥٦	فتحى رضوان	دموع إبليس
١٩٥٩	على أحمد باكثير	أوزيريس
(ب.ت)	على أحمد باكثير	هاروت وماروت
١٩٦٧	بكر الشقلاوى	أضل الحكاية
١٩٦٧	على أحمد باكثير	قاوست الجديد
١٩٧٠	على سالم	انت اللى قتلت الوحش

وهذا البحث يعد واحداً في سلسلة من الأبحاث التى ارتادت الطريق فى  
الادب العربى دراسة لتراثه .

بدأت هذه السلسلة بدراسة « سهر القلأوى » ، هن « ألف ليلة وليلة » ، ثم اقتحم  
« عبد الحميد يونس » ، هذا الميدان بدراسته عن السيرة الشعبية « الظاهر بيبرس » ،  
و « الهلالية » ، وتتابعت الدراسات بعد ذلك هن الادب الشعبى فى جميع صوره  
وأشكاله ، غير أن الاسطورة المحضنة كانت أول دراسة تقدم عنها فى اللغة العربية  
هى كتاب « إبليس » ، « للعقاد » ، وبحث « البطل » ، « لشكرى عياد » . ومن بعدهما  
كتب « أحمد كمال زكى » ، كتابه « الأساطير » ، الذى استمد منه كتاب « لويس سبنس » ،  
« الخطوط العامة للأساطير » . وكان أقرب كتاب إلى موضوع هذه الدراسة هو  
بحث « عز الدين اسماعيل » ، قضايا الانسان فى الادب المسرحى .

تناول هذا البحث مجموعة من المسرحيات ، منها مسرحيات ذات أصل  
أسطورى ، ومسرحيات ذات أصل شعبى ، وثالثة لا ترتبط بالأسطورة ،  
ولاً بالادب الشعبى ، من بعيد ، أو قريب ، مثل مسرحية « توفيق الحكيم » ، « رحلة الغد » ،



ولما كان ما يعينى بالدرجة الأولى هو إضافة شيء إلى هذه الأبحاث ، فإن  
دراستي للأسطورة في المسرح المعاصر شكلها هذا الإحساس .

ومن هنا قسمت البحث إلى مدخل وكتابين .  
حاولت في المدخل أن أوضح مفهوم الأسطورة والعلاقة بينها وبين المسرح  
عموماً والمسرح المصرى بوجه خاص .

أما الكتابان فأحدهما : يتناول المصادر الأسطورية للمسرحيات والثاني  
يتناول الوظيفة .

وكان الهدف الأساسى الذى شغلت به عند تناول الكتاب الخاص بالمصادر  
هو كيفية أن أقوم عملاً يخدم الباحثين بحيث يجدوا لديهم مادة تمكن من استخدامها  
إذا شاءوا . لذا فقد تقصيت مصادر هؤلاء المؤلفين فيما تيسرت أنه مغلانا .

وتبعت هؤلاء المؤلفين من خلال شغورهم وأحداثهم مقيماً المقارنات بين  
ما تناولوه وبين مصادر ظننت أنهم أخذوا عنها .

ولقد تحدد هذا الكتاب فى أربعة فصول :

الأول : مصادر فرعونية .

والثانى : مصادر إغريقية .

والثالث : مصادر دينية .

والأخير : مصادر شعبية .

أما الكتاب الثانى : وهو الوظيفة ، فإنى تناولت فيه دراسة هذه المسرحيات  
من خلال المنهج الاجتماعى .

وقد قسمت الكتاب الثانى إلى تمهيد وأربعة فصول . يدرس التمهيد العلاقة

بين الأسطورة والمسرح وظيفيها في إطارها العام بينما تدرس رؤية كل من الأسطورة والمسرح بالتفصيل دراسة تطبيقية في أربعة فصول هي :

الأول : الحرية .

الثاني : العدالة .

الثالث : الحب .

الآخر : الموت .

\* \* \*

ولقد وضعت في هذا الكتاب ذاتي مدركا أنه يمكن أن يختلف معنى كثيرا في هذا ، فإن وجهات النظر لا تتفق دائما بل إن الخلاف حولها أمر طبيعي ، ودلالة على تهمدد العقل الإنساني .

ولظروف خاصة بالنشر ارتأيت طبع كل كتاب على حدة بعد أن تأكد لدى أن كل كتاب منهما وحدة قائمة بذاتها وإن ارتباطا معا برباط واحد في الإطار العام .

ولاني لأذكر هنا أولئك الذين كان لهم دور مباشر في دفعي نحو الانتهاء من البحث بتشجيعهم الذي وصل حد ملازمة بعضهم لي إلى ساعات النهاية ، وكان ما قاموا به من جهد معي أثر يفوق الأثر الذي كان لهم على الصفحات . ولاني لأذكر لاساتذتي وزملائي : د. عبد الحميد يونس ، ود. الأهواني ، ود. يوسف خليف ، ود. محسن بدر ، ود. عبد المنعم تليمة ، ود. أحمد مرسى ، ود. طه وادي ود. جابر عصفور ، ود. يحيى عبدالدايم ، ود. عبدالستار إبراهيم ، ود. عبد الحميد إبراهيم ، ود. شوقي رياض ، والاساتذة طلعت كرم الدين ، وسليمان العطار ، ومصطفى لبيب ، وأحمد عبدالعزيز ، ونصر رزق ، هونهم الملح المتواصل الذي هداني إلى الطريق وكان المشجع لي على المضي في البحث ، على الرغم من أقصى المعوقات . هذا وما أنا مدين به لهم جميعا لا يمكن أن أوفيه حقه في هذه المقدمة .



مدخل

«العلاقة بين الأسطورة والمسرح»





استخدم عرب الجاهلية لفظة الأساطير بمعنى الآباطيل . وهم يقصدون بها القصص التي لا يوثق في صحتها .

وقد أكد القرآن الكريم المفهوم الجاهلي للفظ أسطورة فذكرها تسع مرات حاملة لنفس هذا المعنى .

وليس مفهوم اللفظة بهذه الصورة فريدا في اللغة العربية ؛ ففي جميع اللغات ارتبطت لفظة أسطورة بما لا يصدق أو بما هو محض خيال<sup>(١)</sup>

وهذا البحث لا يعنى بالأسطورة هذا المعنى وإنما يعنى بالأسطورة قصة سردية مرتبطة بالشعيرة<sup>(٢)</sup> . وأن هذه القصة لا ينفصل وجودها عن هذه الشعيرة ، إذ الشعيرة هي التي تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص ، وإرباطها بالشعيرة لا يجعلها — بالنسبة لمعتقبيها — مجرد قصة تقص وإنما هي حقيقة معاشة .

وبناء على هذا فإن القصص التي اتخذها مؤلفو المسرح موضوعا لمسرحياتهم ، والتي يقرم هذا البحث بدراستها ، هي القصص التي ارتبطت بالشعيرة ، وما عداها يخرج عن نطاق هذا البحث .

ولا يفرق البحث بين شعيرة اندثرت بانهاء الاعتقاد فيها مثل أديان الفراعنة وأديان الإغريق — أو بين شعيرة ما زالت باقية ببقاء الاعتقاد فيها مستمرا حيا

---

(١) Spence, L., The outline of mythology, 1944,

London : Watts, " P.1"

(٢) Raglan, Lord., The Hero, 1936 London : Methuen, "P.121"

إلى الآن وما زال معتقوها يؤدون طقوسها مثل الديانة اليهودية والمسيحية والإسلام .

وتعد شعائر الإنسان القديم هي البداية الحقيقية لفن المسرح ، أى أن المسرح ولد مع مولد الأسطورة ، ولم يكن فنا قائما بذاته ، منفصلا عنها ، وإنما كان جزءا لا يتجزأ منها .

كانت هذه الشعائر تنمو مع النمو الوظيفي للأسطورة . فإنها تؤدي له حاجة حياتية تفيده ، وتفيد بقاءه ، فهي فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر . ومن خلال هذا الفعل الأول كان الإنسان يحاول أن يصنع المعجزات ، لا لأنه يغفل حدود قواه العقلية بل على العكس لأنه عارف بها تمام المعرفة (١) . إذ لم يكن هذا الفعل مجرد محاولة فجأة لتحسس الطريق إلى تمثيل واقعي ، ولكنها كانت في كثير من الأحوال نوعا من الفن مختلفة اختلافا جذريا مصبوغا بطريقته الخاصة بمختلف الأهداف والمستويات مثل الرمزية ، والتصميم ، والتعبير (٢) .

وكان هذا الفعل أول محاولات الإنسان القديم للسيطرة على الموضوعات المحيطة به ، وإخضاعها له ، واكتساب احتياجاته من خلالها ، لذا فقد تداخلت الحدود الفاصلة بين الفن والواقع ، ولم يصبح الاتصال بين المجالين خيالا داخل نطاق الخيال (٣) ، إذ أنه تصور الفعل الشعري قادرا على منحه الفعل الحقيقي ،

---

(١) كاسير ، مدخل إلى فلسفة الحضارة أو مقال في الإنسان ، ترجمة إحسان عباس ، سنة ١٩٦٠ ، بيروت : دار الآداب ، ص ١٧٤ .

(٢) توماس مونرو ، التطور في الفنون ، ترجمة محمد علي أبي درة وآخرين ، ١٩٧٠ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ص ١

ص ٣٢٣ .

(٣) أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ، =

فمن طريق بعض الطقوس اعتقد أن في إمكانه الحصول على غذائه ؛ كان يبسط جلد حيوان على قطعة من الصخر ، أو على جذع شجرة معتقدا أن ذلك يجذب إليه هذا النوع من الحيوان (١) . وعند قبائل الأاراتا Aranta يقوم أفراد إحدى العشائر التي تسمى باسم دودة معينة ببعض الطقوس التي تهدف أيضا إلى الإكثار من هذا النوع من الديدان ، التي يتغذى عليها أفراد القبيلة ، وتتلخص إحدى هذه الطقوس في تمثيل عملية خروج الحشرة المكتملة النمو من اليفعة ، ولذا يقام من فروع الشجر هيكل طويل ضيق ، بحيث يشبه غلاف بقعة هذه الحشرة ، ويقبع فيه عدد من الناس ، وهم يرددون بعض الأغاني التي تدور حول المراحل المختلفة ، التي تمر بها الدودة في نموها ، ثم يحاولون أن يشقوا طريقهم من هذا الغلاف ؛ مثلما تفعل اليفعة ، تماما ويرددون أثناء ذلك الأغاني المتعلقة بهذه العملية . والمفروض أن هذه الطقوس تساعد على توالد هذه الديان وتكاثرها (٢).

وتكثر أمثال هذه الطقوس الأدائية في بعض المجتمعات وقد شاهد الأنثروبولوجيون الكثير من أمثال هذا الفعل الطقوسي متكررا بين الشعوب التي عاشت بحضارتها منعزلة عن الحضارة الحديثة .

وكما أدت هذه الطقوس إلى الوصول إلى ربح حياتي فإنها أيضا كانت تستخدم لدفع الضرر عن طريق المحاكاة وتقليد النتائج المتوقعة ، على أمل أن تخدع

---

== ١٩٦٩ ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ج ١ .

(١) أرنست فيستر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حلیم ، سنة ١٩٧١ ،

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ص ٤٤ .

(٢) جيس فريزر ، الذهن الذهبي ، ترجمة مجموعة بإشراف أحمد أبوزيد

١٩٧١ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ص ٢٢٥ .



هذه العملية القدر المحتوم فيتم استبدال الكارثة الوهمية بالنكبة الحقيقية . وهذا الأسلوب في خداع الأعداء يتم بطريقة منهجية منظمة في مدغشقر ، حيث يعتقد الناس أن حظ المرء في الحياة يتأثر بيوم مولده وساعته . فإذا صادف مولده ساعة نحس مثلاً ، كان النحس هو قدرة المحتوم ، إلا إذا أمكن إبعاد الشر أو نزعها كما يقولون عن طريق إيجاد بديل له . وثمة طرق كثيرة متنوعة لتحقيق ذلك . فإذا كان مولد الشخص في اليوم الأول من الشهر الثامن من السنة فبراير مثلاً فإن ذلك يعد نذيراً بشبوب حريق في بيته حين يشب هو عن الطوق ، ولكي يسبق الزمن في ذلك ويتجنب هذه الكارثة فإن أصدقاء الطفل يقيمون كوخاً في حقل من الحقول أو مريض من مريض الماشية ويحرقونه ، ويراعون أن تكون الأم وطفلها ، أثناء ذلك في الداخل ، فيقومون باتقاذهما من الكوخ المحترق بصعوبة ، قبل أن تأتى عليهما النيران وذلك إمعاناً منهم في أن يكون لتلك التمثيلية تأثير أقرب إلى الحقيقة وللواقع<sup>(١)</sup> .

هذه المماثلات الحياتية في تمثيل الفعل أو تكراره تعد بداية فعلية لفن المسرح . فإن هذا الأداء الطقوسي هو المهد لظهور فن الممثل . وليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا النوع من الأداء الشعيري . كما أن هذا الأداء الشعيري تعددت أنواعه لدى هذه الشعوب . وكانت هذه الشعائر تؤدي بإيمان صادق لم يفصل فيها بعد بين الفعل الشعيري وبين الفعل الواقعي .

ومن تلك المماثلة الحياتية التي تؤدي دوراً تشخيصياً يقترب بالأداء الشعيري من الصورة المسرحية كما يحدث في نظام الكروقاد الذي درسه باخوفن .

---

(١) الغصن الذهبي ، ص ١٧٩ وفي البيئات الشعبية بمصر يخيلون أحراق عروسة من الورق لتذهب بالمرض الذي يعاني منه المريض .

ويقضى هذا النظام على الأب بأن يقوم بتمثيل دور الولادة بدلا من الأم في حالة مولد طفل جديد له فترة، ويخضع الأب لكل الطقوس والممارسات التي تخضع لها الأم الوالدة في فترة النفاس، كما يرى عند قبائل استراليا الأصليين<sup>(١)</sup> وقد قدمت قبائل المومسي Mossi المقيمة في حوض النيجر صورة رمزية مؤثرة لحضور الأموات بين أفراد الهيئة الاجتماعية فتراهم أثناء الفترة التي بين الوفاة والجنائز الثانية يكلفون لخصا بتمثيل الميت، تمثيلا ماديا ولعب الدور الذي كان يقوم به في حياته،<sup>(٢)</sup>.

كان الأداء التمثيلي يقوم بدور كبير في السيطرة على ذهن البدائي وربطه الواقع بالخيال. وكانت هذه العمليات التمثيلية تقوم بدور كبير في الترابط الاجتماعي لدى القبيلة. وفي كثير من القبائل البدائية المتأخرة في استراليا يقومون بمحملات للانتقام لقتلهم وقد يرجع الرجال إلى معسكرهم دون أن يقتلوا أحدا، ولكنهم يكونون مقتنعين بأن الفقيد يرضى بذلك لأن ذويه قاموا بكل ما في وسعهم للانتقام لموته، من حيث المظهر على الأقل. وتكون الطقوس قد قامت بتأثير كبير في إطفاء غيظ الميت الحديث الموت وتهذبة روح الأحياء<sup>(٣)</sup> وفي قبائل كوبالي الأفريقية إذا حدث أن اغتال أسد أو نمر رجلا فإن الجماعة تقيم حفل التضحية، وتقتل الأسد أو النمر،

---

(١) أنظر، أحمد أبوزيد، تايلور، ١٩٥٧، القاهرة: دار المعارف، ص ٧٨.

(٢) أنظر، ليفي بريل، العقلية البدائية، ترجمة محمد القصاص، بدون تاريخ، القاهرة: مطبعة مصر، ص ٦٧ - ٦٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٥.

وهي تخصص عند ذلك مكانا بين الإدغال يطلق عليه اسم دمولى كورنيا ماء، وهو يتألف من حاجز دائرى من النباتات الشوكية يوضع وسطه تمثال من الطين لوحش بلا رأس، ثم ينزع جلد الأسد أو الفهر الصريع بحيث يبقى الجلد والجمجمة معا. ويشد الجلد والرأس فوق التمثال الطينى. ثم تحيط كافة المقاتلين بالسور الشائك بحيث يكون التمثال بداخله والصيدون يرقصون خارجه، وفي نفس الوقت يجرى دفن جسم الوحش (١)

تطور الشعيرة بعد ذلك إلى حد يصبح معه الأداء التمثيلي فعلا بديلا للفعل الحقيقى الذى يقوم به الرجل البدائى، فإنه فى عملية تقديم القرابين لإراحة روح الميت كأن يحل دجاجة محل ثور، وفي الوقت نفسه يذكر فى غنائه أنها ثور.

وكانت إحدى القبائل الأصلية فى استراليا تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القرбан على حين يكون هدفها إراحة الميت مستخدمة فى ذلك التمثيل الصامت دون أن يكون هناك قربان حقيقى، وبالوصول إلى هذه المرحلة من الأداء الشعيرى نكون قد انتقلنا إلى الدراما وإلى العمل للفنى. (٢)

والحقيقة أن الإنسان القديم وهو يعيش الاسطورة ويؤديها لم تكن غايته أن يعيد تمثيل الطبيعة أو التشابه معها، وإنما كان يعيش فى الطبيعة محاولا احتواءها. وانتقال الإنسان القديم فى أدائه للشعيرة من فعل حقيقى إلى فعل تمثيلي انتقل به خطوات نحن فن المسرح، ثم هذا فى اللحظة التى أخذ يسيطر فيها الدين على الإنسان، ويتغلب على السحر، ذلك أن الشعيرة المرتبطة بالسحر تمثل أداء موحدا مع الطبيعة، أما الشعيرة المرتبطة بالدين فإنها تمثل الإنسان قوة فى مواجهة قوة أخرى. ويظهر ذلك فى نموذج واضح من خلال قبائل الدياك وهم من سكان

---

(١) فيشر، المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٩.

بورنيو فإن إحساسهم « بالعناصر الغيبية في حياتهم إحساس فعال ، مائل دائما في أذهانهم ، وتبدو الأرواح ، والشياطين بالنسبة إليهم وكأنها كائنات واقعية كأشخاصهم تماما ؛ فتراهم في عيد الرؤس يستدعون سنجالنج بورنج Singaling Burong للحضور وهو في أساطير الدياك التجريدية يقابل مارس Mars في أساطير الرومانية ، ويقطن بعيدا فيما وراء السموات ، وليس الكاهن هو الذى يقوم باستدعاء هذا الكائن القادر بواسطة الصلاة التى يوجهها إليه مباشرة ، بل يقوم الأهل بتمثيل قصة أسطورية ، يروون فيها : أن بطلا أسطوريا اسمه كلينج Kling أو كلينج Klieng احتفل بعيد الرؤس ودعا سنجالنج بورنج إلى حضور الاحتفال فحضره ، وهم يعتقدون أن كلينج هذا الذى يروون عنه كثيرا من الأساطير عبارة عن روح يعيش في مكان ما ، بالقرب من البشر وأن هذه الروح في مقدورها أن تصنع لهم خيرا كثيرا وهكذا يمثل كهنه الدياك العيد الذى احتفل به كلينج تمثيلا عمليا . ويصفون كيف أن سنجالنج بورنج قد دعى إلى هذا العيد وأنه أجاب الدعوة ، نراهم يفعلون ذلك وهم ينشدون منجابههم mengab (قصصهم) وفي هذه الحالة يعد كل شخص من الدياك أنه هو كلينج ولذلك يعد الاحتفال وحكاية القصة عبارة عن دعوة موجهة منه شخصا إلى سنجالنج بورنج وأن هذا الأخير لا يحضر فقط إلى منزل كلينج الذى تذكره القصة بل إلى منزله هو في اللحظة التى يعقد فيها الاحتفال حيث يستقبل باحتفال خاص وتقدم له الضحايا (١) .

وفي هذا اللون من الشعائر المرتبطة بفعل محتمك بفعل آخر ، تكون العناصر الدرامية في الأسطورة قد تكونت ، وبالتالي فإن الفعل الشعبرى يتحول إلى

---

( ١ ) ليفى بويل ، المرجع السابق ، ص ١٧٦ ، ١٧٥



فعل درامى ويصبح عالم الاسطورة عالم أعمال وقدرات وقوى متصارعة ،  
والاسطورة ترى هذا الاصطدام بين تلك القوى فى كل ظاهرة من ظواهر  
الطبيعة ، (١) وكانت أكل صورة ترسمها الاسطورة لهذا الصراع هو الصراع  
الدائر بين النبات والموت ، الذى اتخذ شكله الكامل فى عقيدة الخصب الأوزيريسية  
وعقيدة ديونيسيوس ووصل إلى التكامل فى العقيدة المرتبطة بالسيد المسيح .

وكان الصراع يدور فى هذه العقيدة بين قوة الإخصاب المتمثلة فى إله الإخصاب  
الذى اتخذ اسم أوزيريس وبين إله الفناء المتخذ اسم ست

وقد واثقه هذا اللون من الاعتقاد كثيرا من الفنون كان من أهمها الملحمة التى كانت  
تمثل الشكل الدرامى الأول الذى انسلخ من الشعيرة . ولم ينسلخ المسرح من الشعيرة  
فى مصر القديمة ، وإنما ظل جزءا لا ينفصل عنها . وقد اختلفت الطقوس التى  
كانت تمثل قصة الإله المقتول . وتبعاً لهذا الاختلاف اختلف الأداء الشعيرى ،  
ففى «أيدوس» كانوا يعطون الأهمية «لموت الإله» أما فى «أبو صير» فقد كانت  
الأهمية تقع على البعث ويبدو أنه كانت تقام فى أيدوس تمثيلية أسرار تمثل  
فيها آلام أوزيريس وموته ودفنه وبعثه . وفى عصر البطالمة (٢) كانت هذه  
التمثيلية تجرى بالدمى التى تحرك بالخيوط ( أى القراجوز ) وقد تطورت هذه  
الشعائر ، وبهذا التخصيص يكون المسرح قد بدأ يأخذ صورة فن قائم بذاته .

إذ أن الإنسان حين كان يقوم بهذه الشعائر كان يخلط بين ذاته والموضوع  
الذى يؤديه ، باعتباره جزءاً منه . وبعد مرحلة متطورة انفصلت الذات عن  
الموضوع ، وأصبح الذين يؤدون الشعيرة يدركون الانفصال بينهم وبين هذا

---

( ١ ) كاسير ، المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

( ٢ ) مرجريت مري « مصر ومجدها الغابر » ، ترجمة محرم كمال ، ١٩٥٧ ،

القاهرة : دار البيان العربى ، ص ٢٣٥ .

الفعل الشعري . وبهذا الإدراك تحولوا إلى ممثلين حقيقيين ، وربما كانوا من موظفي المعبد (١) ولم يكن ذلك يمنع من قيام الجمهور بأدوار ثانوية إلى جوار هؤلاء الموظفين .

وكان هذا الجمهور يؤمن إيمانا كبيرا بقدسية هذا الاداء التمثيلي كما أنه كان يؤمن بقداسة هذه النصوص حتى أن « مشهد مسرحية حور الدينية المحجبة على الرغم من المحافظة عليه ليؤكد أنه قد حُرِّف لاستخدامه في أغراض مسرحية » (٢) هذا الارتباط بين الجمهور ، واعتقاده في قداسة هذه النصوص لم يدفع المسرح إلى الانسلاخ من الشعيرة في مصر القديمة .

ولقد تم هذا الانسلاخ في بلاد اليونان وساعد على انسلاخه تكامل الفن الملحمي الذي أصبح لإنشاده عادة مألفة هناك حتى لقد صدر في القرن السادس قبل الميلاد قانون يشترط تلاوة الاشعار الكاملة لهوميروس بواسطة مجموعات متعاقبة من رواة الشعر على الأرجح في الاعياد الاثينية التي تجرى كل أربع سنوات ، (٣)

ومن احتفالات ديونيسوس والشعائر المرتبطة به ، ومن المحادثات التي كانت تجرى على السنة شخصيات الملاحم تولد المسرح ، وكانت هذه المحادثات « التي تستلزم شيئا من البراعة التمثيلية في الرواية هي حلقة الاتصال بين تلاوة الملحمة ، وتمثيل الدراما ، (٣) »

---

( ١ ) المرجع نفسه ، ص ٤٥٤ .

( ٢ ) آئين دريوتون ، المسرح المصري القديم ، ترجمة ثروت هكاشة ،

١٩٦٧ ، القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . ص ٨١

( ٣ ) هاوذر ، المرجع السابق ، ٨ .

ويتم انسلاخ المسرح من الدين بازدياد المشكلات الاجتماعية في أثينا ، هذه المشكلات التي كان لها من الأهمية مثل ما للدين ، حتى يمكن أن تعد التراجيديات اليونانية وجهة نظر سياسة أثينا في الأسطورة (١)

ولقد كانت تجربة المسرح الإغريقي متأثرة إلى حد كبير بتجربة المسرح الفرعوني ، مما سهل عليها عملية الانسلاخ التي ظهرت وكأنها نتاج تطور قومي مستقل . وكثيرا ما كان الإغريق يأخذون من الأمم الأخرى أشياء ويصبغونها بصبغتهم ، فتفقد صلتها بمنابعها الأولى ، ومن ذلك الأدب الإغريقي نفسه ، فإنه يحتوي على بعض العناصر الأجنبية (١) .

لقد ارتقى فن المسرح الإغريقي رفقا كبيرا بعد ذلك ، عندما تحمل المجتمع نفقات العروض المسرحية .

كما انسلخ المسرح من بلاد اليونان فإنه ارتقى واكتمل فنا قائما بذاته هناك أيضا ، ومنها انتشر إلى بقية بلدان العالم التي عرفت المسرح بالصورة الفنية المتعارف عليها الآن .

لم يعرف العرب فن المسرح معرفة مباشرة إلا عام ١٨٤٨ على يد مارون النقاش وبعد ظهور فن المسرح لدى العرب نتيجة تفاعل عاملين هامين :

العامل الأول : النمو الذاتي للفعل الدرامي من خلال فن السيرة وفن القص الشعبي وما تولد عنه من نمو الفن والأداء التمثيلي الذي استتبع عملية القص .

---

(١) انظر ، هاويز ، المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(١) Chadwick, H. M., & Chadwick, N. K., The growth of literature, 1968. London: John Dickens • P.2 •

والعامل الثانى : وهو الانفتاح على الغرب والتعرف على فن المسرح الذى كانت بذوره آخذة فى النمو . (١)

\*\*\*

لقد توقف مسرح النقاش بفعل ظروف حضارية كان أهمها عجز الحركة الديمقراطية عن السيادة على فكر الشام . فهو محكوم بقوى مستبدة تسيطر عليه ، وتوجه حركته . وكان يكفى أن تولد الثمرة فى الشام لتعمرت أولتنتقل لمكان آخر تزدهر فيه .

وكانت ظروف مصر الحضارية أكثر ملاءمة لظهور هذا الفن . فإن حركة الإحياء كانت على أشدها قبيل سنة ١٨٧٠ ، وهو تاريخ ظهور المسرح فى مصر وكان الاحتكاك الثقافى بأوروبا قد بدأ مع بداية القرن التاسع عشر أى قبل ذلك بزمان ليس بالقصير ، وأخذ هذا الاحتكاك صورة كبرى بالبعثات التى أرسلها محمد على إلى أوروبا ، وكان هدفها واضحا وهو أن يتعلم المبعوثون ما يمكن لهم تعلمه من البلاد التى ذهبوا إليها والاستفادة بقدر الإمكان من التطور الحضارى فيها ، ثم العودة إلى بلادهم ثانية وتعليم شعبهم (١) .

ولقد أدى هؤلاء المبعوثون دورهم كاملا فى الحياة الثقافية فقاموا بترجمة الكثير من العلوم الحديثة التى ساهمت فى تطور الحياة العلمية فى مصر ، وكما قاموا بنقل الكتب العلمية من أوروبا فإنهم كذلك قاموا بطبع كتب الأدب العربى التى

---

(١) انظر أحمد شمس الدين الحجاجى ، العرب وفن المسرح سنة ١٩٧٥ ، سلسلة المكتبة الثقافية ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والنشر ، القاهرة .

(٢) انظر ، أحمد عزت عبدالكريم ، تاريخ التعليم فى مصر ، ١٩٣٨ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : ص ٢٣٤ .



ساهمت مساهمة فعالة في إحياء التراث وتقديمه . وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأوا يترجمون ويمصرون بعض الأعمال الأدبية مثل ترجمة ومطالع الأفلاك في مغامرات تليماك في نيلون ، التي قام بترجمتها رفاعة رافع الطهطاوى ، كما مصّر عثمان جلال بعض الأعمال المسرحية لراسين وموليير . وبعد تمهيد عثمان جلال لهذه المسرحيات هو النتيجة الفعلية لما قام به جيل الرواد الأوائل من المبعوثين ، إذ أن عثمان جلال أحد تلامذة رفاعة الطهطاوى في مدرسة الآلسن . وإذا كان عثمان جلال قد مصّر هذه المسرحيات في وقت عرف فيه الجمهور المصرى خشبة المسرح فإن أحد المبعوثين وهو رفاعة الطهطاوى تحدث عن المسرح ووصفه كما رآه في فرنسا قبل أن يعرف في مصر .<sup>(١)</sup> وجاء بعده أحمد شفيق باشا فوصف المسرح في فرنسا وتحدث عنه<sup>(٢)</sup> ولكن بعد أن عرف في مصر .

ولقد تغير موقف الحكومة من إرسال البعثات . بعد أن كانت هي المسئولة عن إرسال المبعوثين إلى الخارج ، شاركها في ذلك الطبقة الجديدة التي تكونت بفضل التطور الاقتصادى والسياسى لمصر إبان حكم محمد على ، والتي ظهرت قوتها بقرار الخديوى سعيد توزيع بعض الأراضى الحكومية على بعض من رجالات الدولة . فقام الكثيرون من أبناء هذه الطبقة بإرسال أبنائهم على نفقتهم الخاصة إلى الخارج حتى أنه في سنة ١٨٨٦ بلغ عدد الدارسين منهم في أوروبا أكثر من خمسين طالبا بينما لم يزد عدد طلاب الحكومة من أربعة وعشرين طالبا . وبازدياد إقبال هذه الطبقة الجديدة على إرسال أبنائها إلى الخارج أصدرت الحكومة قرارا في ٢٧ من

---

(١) انظر ، رفاعة رافع الطهطاوى ، تخليص الإبريز في تلخيص باريز ، ١٩٥٨ القاهرة : مطبعة الحلبي ، ص ١٧٥

(٢) انظر ، أحمد شفيق باشا ، مذكراتى في نصف قرن . ١٩٣٤ ، القاهرة مطبعة مصر ، ج ١ ، ص ٣٣١ .

أكتوبر سنة ١٨٨٨ بوقف إرسال الطلاب إلى أوروبا على نفقة الدولة فبسط عدد الطلاب نتيجة لهذا القرار إلى عشرة طلاب . (١)

وكانت حياة هؤلاء المبعوثين في أوروبا تختلف عن حياة جيل الرواد ، فقد انطلقوا على مسجيتهم مع الحياة الباريسية واستجابوا لما استجابة كبرى (٢) واهتم كثير منهم بالمسرح وعند عودتهم قاموا بالمساهمة في الحركة المسرحية عن طريق الترجمة مثل اسماعيل هاجم .

وفي أوائل القرن العشرين كان أحد هؤلاء المبعوثين يترك دراسته في الزراعة ليتجه إلى المسرح وهو محمد تيمور ، ويعود ليكون أحد الرواد الذين ساهموا في تأسيس مسرح مصرى أصيل ، وبعد عودته من أوروبا تكثرت الدعوات إلى إرسال بعثات للتخصص في فن المسرح . ونجحت هذه الدعوات فسافر محمود مراد في ٢٥ من مايو سنة ١٩٢٥ على نفقة الحكومة لزيارة أوروبا لاقتباس الأنفع والأصلح من فن المسرح ، وسافر بعد ذلك زكى طليمات في بعثة حكومية إلى فرنسا لدراسة هذا الفن (٣) وهى أول بعثة ترسلها الحكومة للدراسة المسرحية ، وكان ذلك اعترافاً من الدولة بمكانة فن المسرح .

وقد أقادت البعثات المسرح في عدة أمور :

- أولاً : أنها أرست قواعد فنه في مصر
- ثانياً : أنها خلقت جمهوراً يقدر هذا الفن ويهتم به .

---

(١) أنظر ، أحمد عزت عبد الكريم ، المرجع السابق ، ص ٦٩٧ .  
(٢) أنظر ، أحمد شمس الحجاجي ، النقد المسرحي في مصر ، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة القاهرة كلية الآداب قسم اللغة العربية ، ١٩٦٥ ص ١٣ وما بعدها  
(٣) أنظر ، المرجع نفسه ، ص ١٧ .

ثالثا : خرجت بالمسرح من نطاق الهون إلى نطاق الفن وأصبحت حرفته  
أمنية عزيزة على كثير من المثقفين .

رابعا : خلقت نهضة فكرية تتجه نحو المسرح ، ساهمت في نقله ونقده  
من العشوائية إلى العلمية بمحاولة تفهم أسسه وقواعده .

خامسا : دفعت كثيرا من الأدباء للتأليف المسرحي والكتابة النقدية (١) .  
وكما قام المبعوثون بهذا الدور الكبير في التأثير على المسرح المصري فإن  
الفرق الأجنبية أيضا ساهمت إلى حد كبير في تطور المسرح وكانت هذه الفرق  
تمثل المثل الأعلى الذي يجب أن يكون عليه المسرح بالنسبة للمصريين ، فترسم الفرق  
المسرحية المصرية طريقها ، وإذا نظرنا إلى المسرحيات التي كانت تمثلها هذه الفرق  
منذ افتتاح دار الأوبرا سنة ١٨٦٩ حتى سنة ١٩٢٣ ، فإننا نجد أن معظم هذه  
المسرحيات مثلت بعد ذلك باللغة العربية ، مثل مسرحيات كورني ورأسين وموليير  
وشكسبير وفكتور هوجو وفكتور ساردو وكثير غيرهم ، (٢) .

أفادت هذه الفرق الأجنبية في خالق جمهور مسرحي كان النواة التي ارتكز  
عليها المسرح العربي في نشأته وتطوره . كما أنه عزز تقاليد المسرح المصري ،  
وساهم في إبراز الممثل الناجع ، وهاون في تكوين المؤلف والناقد المصري العالم  
بأصول هذا الفن (٣)

\*\*\*

كانت بداية هذا الفن في مصر ساذجة بسيطة ، وقد اختار يعقوب صنوع  
أن يقدم المسرحيات الغنائية والفكاهية مستغلا في ذلك المتعة الغنائية التي يمنحها

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٠ .

الغناء لجمهوره فضلا عن أن النزعة الفكاهية كانت وجدت استجابة كبيرة لدى هذا الجمهور .

وعندما قدم سليم النقاش قدم مسرحيات كان لها لونها التاريخي والشعبي، وتابعت في هذا الفرق التي تكونت من ممثلين كانوا أصلا أعضاء لفرقة .

ويُعدّ القباني الوافد إلى مصر ١٨٨٤ أكثر تفهما لواقع الشعب المصري . فقد استمد موضوعات مسرحياته من الأدب الشعبي ومزجها بالغناء . وهذا المسرح يعد في الحقيقة امتدادا لروح القص الشعبي . وتابعه في ذلك بقية الفرق المسرحية فقدمت على المسرح المصري حتى سنة ١٩٠٥ مسرحيات مستمدة موضوعاتها من حكايات ألف ليلة وليلة وقصص الحب العربي والسير الشعبية وبعضها من قصص التاريخ العربي . ومن هذه المسرحيات « أنس الجليس » و « نفح الربى » و « عنة المحبين أو ولادة » و « هنتر » و « ناكر الجمل » و « الأمير محمود » و « المروءة والوفاء » و « المعتمد بن عباد » و « علي بك » و « فتح الاندلس » و « اللقاء المأنوس في حرب البهسوس » و « السمائل » و « وفاء العرب » و « الرشيد والبرامكة » و « مهمل سيد ربيعة » و « حياة أمراء القيس » و « ابن وائل » (٥).

وفي سنة ١٩٠٥ ظهر الاتجاه الرومانسي في المسرح فقدمت المسرحيات الرومانسية المترجمة والمقتبسة عن الأدب الغربي ، وقد أكدت عودة جورج أبيض من أوروبا سيادة المسرح الرومانسي ، ولكن ذلك لم يستمر طويلا فنذ عام ١٩١٥ حتى سنة ١٩٢٣ ظهرت الدعوة إلى مذهب الحقيقة وكان ذلك المذهب ارماسا للواقعية ولكنه لم يتم كاتجاه لدعم الحركة الواقعية إذ أن هذه الدعوة كانت مرتبطة إلى حد كبير بتطور الحركة الديمقراطية في مصر .

---

(١) انظر احمد شمس الدين الحجاجي ، المرجع السابق ، ص ٢٥ ، ٢٦ .



ويمكن رد الارتفاعات والنكسات التي صادفت المسرح المصرى إلى قوة الديمقراطية أو ضعفها . وكان الاتجاه الرومانسى معبراً عن ثقل الحياة التي يعيشها المصريون في ذلك الوقت . وكان الإغراق في العواطف يعد حلاً بديلاً لمواجهة قوى الاحتلال والثورة عليها . ولكن هذا الموقف تغير بعد إعلان الحرب العالمية الأولى وكانت دعوة مصطفى كامل باشا أخذت تؤتى ثمارها كما أن الدفع الذي كان يقوم به محمد فريد ومعه الحزب الوطنى أخذ يعيى الشعب ضد الاستعمار البريطانى . هذا فضلاً عن أن الطبقة الوسطى المصرية التي نمت نمواً كبيراً في هذه الفترة كانت تريد أن تحتل مكانها داخل الوطن . وكان مذهب الحقيقة تعبيراً عن هذه النزعة التي أخذت تسود . وفي مقابلها ظهرت نزعة أخرى تقوم بتشويه المسرح وتعد تعبيراً عن الفساد القائم في المجتمع .

أتتجت كلا من النزعتين فناً فظهرت مسرحيات « الضحايا » و « طريد الأسيرة » تأليف حسين رمزي ومسرحية « عصفور في القفص » و « عبد الستار أفندي » و « الهاوية » لمحمد تيمور كما ظهر في الطرف المقابل لاتجاه مذهب الحقيقة مسرحيات تحمل عناوينها الإغراءات الجنسية الفها واشترك في تأليفها أصحاب الفرق الخلية مثل مسرحيات : « اللي فيهم » و « أحلام » و « ست السكل » و « زازوه وظريفه » و « مرحب » (١) .

وبعد قيام ثورة ١٩١٩ وإخفاقها أخذت الحركة الديمقراطية طريقاً آخر تلون بواجهة ديمقراطية متمثلة في الحياة النيابية . وظهر وكان المجتمع يعيش لحظات هدوء لم يكن يعيشها من قبل ، فقد استقرت الطبقة المتوسطة في ظل استقلال كفل لها الاستقامة لما وصلت إليه من مكاسب . وكانت الدعوة إلى الفن للفن ، ومناداة نقاد هذه المرحلة بالفن الجميل ، على أنه حياة لا غنى عنه وإلا تفهت

---

(١) احمد شمس الدين الحجاجى ، المرجع السابق ، ص ٣٣ .

الحياة ، وانحطت قيمتها<sup>(١)</sup> مناداة طبيعية من طبقة حولت فن المسرح الى فن خاص بها وجعلته أداة لتسليتها تبحث فيه عن غناء للروح<sup>(٢)</sup> .

ولقد تمكنت هذه الطبقة في هذه المرحلة من إدخال فن المسرح عالم الادب وتم لها ذلك عام ١٩٢٧ بظهور أول مسرحية شعرية تقدم لاحمد شوقي وهى « مصرع كليوباترا » ، ثم تابعت مسرحياته بعد ذلك .

وبدخول احمد شوقي ميدان المسرح تأكد المسرح في الحياة المصرية فناً أدبياً قائماً بذاته ولم يبق أمام هذا المسرح بعد التجارب الطويلة التى خاضها وصولاً إلى هذه المرحلة ، إلا أن يخطط خطوة أخرى نحو المسرحية العالمية .

\*\*\*

كان الفنان الذى أدخل المسرح المصرى هذه المرحلة هو « توفيق الحكيم » . هاشم الحكيم تهريرة حية مع المسرح ، فقد قدمت له على خشبة المسرح وهو ما يزال طالباً في كلية الحقوق مسرحيات « المرأة الجديدة » و « العريس » و « خاتم سليمان » و « على بابا » .

وعلى الرغم من أن هذه المسرحيات تمثل تجارب فنية مبكرة في حياة توفيق الحكيم الفنية فإن نقاد هذه الفترة احتفوا بما كتب حفاوة طيبة . وكان بمن احتفوا بتوفيق الحكيم ألمع ناقد مسرحى ظهر بعد الحرب العالمية وهو عبد المجيد حلمى الذى كان يتابع الحركة المسرحية بانتظام في صحيفة كوكب الشرق ثلاثة أعوام هي ١٩٢٣ ، ١٩٢٤ ، ١٩٢٥ .

---

(١) عبد الحميد سالم ، حياة الفنون الجميلة ، صحيفة الاخبار ، سنة ١٩٢٧ ، القاهرة : العدد ٢٠١٤ .

(٢) أحمد شمس الدين الحجاجى ، المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

ولو توقف الحكيم عند هذه التجارب ومتابعتهما لما كان للحكيم ذلك التأثير الكبير في المسرح العربي . ولكن طموح الحكيم وحبه للمسرح جعله يعيش مع المسرح في بعثته لفرنسا ولم يعيش مع القانون الذي كان قد اتجه إلى دراسته هناك . وفي فرنسا صقلت تجربة الحكيم مع المسرح الفرنسي والعالمي طاقاته . وهاد بعد ذلك إلى مصر ليؤلف مسرحية أهل الكهف وكان قصده من وضعها « هو إدخال عنصر « التراجيديا » في موضوع عربي إسلامي ؛ « التراجيديا » بمعناها الاغريقي القديم الذي احتفظت به : الصراع بين الانسان ، وبين قوى خفية هي فوق الانسان ، (١) .

كان هذا الهدف الذي وضعه الحكيم نصب عينيه هو أول الطريق الذي سار فيه ليصل بالمسرح إلى العالمية . وقد بدأ كتابة المسرحية صيف عام ١٩٢٨ (٢) وظهرت كتاباً عام ١٩٣٣ (٣) .

هدت المسرحية ساعة ظهورها حدثاً كبيراً واحتفى بها نقاد الادب فضلاً عن نقاد المسرح ، وكان على رأس المحققين بها « العميد طه حسين » الذي لم يعجب بالمسرحية ويدعو لها فحسب بل أعجب بالمؤلف ودعا له . وكان إعجاب « العميد » بالمسرحية يعد تأكيداً على أن هذه المسرحية أدخلت المسرح العربي مرحلة جديدة من مراحلها .

والظاهرة الملحوظة أن الحكيم امتد بالخط الذي بدأ سابقاً على عهده . وهو

---

(١) توفيق الحكيم : مقدمة مسرحية أوديب الملك ، ( بدون تاريخ ) ، القاهرة : مكتبة الآداب ، ص ٣٩ .

(٢) اسماعيل أدهم ، توفيق الحكيم ، ١٩٤٥ ، القاهرة : دار سعد للطباعة والنشر ، توفيق الحكيم ، المرجع السابق ، ص ٣٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٩٨ .

الاهتمام بالعنصر الشعبي وتوظيفه وظيفة جديدة لم يكن يلتفت لها الرواد السابقون ، وحمل مسرحه رموزا اجتماعية<sup>(١)</sup> وإن كان الكثيرون لم يدركوا ذلك .

ولم يكن استخدام الموضوعات الشعبية جديداً على الحكيم ، إذ استخدمه في بداية حياته المسرحية ١٩٢٥<sup>(٢)</sup> حين قدم مسرحية على بابا مستمداً أصولها من ألف ليلة وليلة .

ولم يتوقف الحكيم عن استخدام الأصول الشعبية والأسطورية في أعماله المسرحية بعد ذلك .

وثالث الأصول الأسطورية من أعماله خمس مسرحيات تمثل جميعها التطور الفنى والفكرى الذى مر به الحكيم .

وفى مسرحية أهل الكهف يبرز الاتجاه الذهنى الذى لم يبعد عن المجتمع . بينما كانت الغلبة للاتجاه الذهنى وتحليل القضايا الفكرية فى مسرحيات بحماليون ١٩٤٢ وسليمان الحكيم ١٩٤٣ وأوديب الملك ١٩٤٩ . ويعود الحكيم فى أيزيس ١٩٥٥ إلى المجتمع وإن لم يتخل عن الاتجاه الذهنى فى إبراز قضايا الفكرية ، ولكن القضايا الفكرية التى شغلت كانت مرتبطة مباشرة بمجتمعه .

وفى الفترة بين ١٩٤٢ حتى سنة ١٩٥٥ كتب الحكيم مسرحيات اجتماعية كثيرة . وهذا يؤكد الصراع الذى عاشه الفنان فى هذه الفترة بين عزله فنانا وبين رغبته فى المساهمة فى قضايا مجتمعه بأعماله . وهذا الصراع لا يمثل توفيق الحكيم وحده وإنما يمثل جيله . فهو صراع بين النزعة المثالية وبين النزعة الواقعية التى

---

(١) انظر ، الكتاب الخاص بالوظيفة .

(٢) انظر ، على الراعى ، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر ،

١٣٨٩ هـ ، القاهرة : كتاب الهلال ، العدد ٢٢٤ ، ص ٢١٦ .



كادت تحسم بعد ثورة ١٩٥٢ . ولم يعد أمام الفنان من وخليفة للتعبير سوى مجتمعه .

وفي هذه المسرحيات يبرز تطور الحكيم القنى . ويتضح هذا في مسرحياته الخمس . ففي أهل الكهف يظهر شباب الحكيم في حوارهِ وقدرته على التكييف المسرحى . وإن كان الحماس يدفعه أحياناً إلى أن يتعرض لقضايا لم يكن الحوار يدفع إليها ولا الحدث المسرحى كذلك . مثل حديثه عن مصر والزمن (١) وقد يبدو هذا إقحاماً وإن يكن المؤلف يشير إلى ما يقصده بالمسرحية كما أن حكاية أوزاشيا على لسان بريسكا (٢) كانت إقحاماً أفلق هذا الجزء من المسرحية ، بحيث أن أى مخرج يريد أن يقدم هذه المسرحية للجمهور عليه أن يحذف هذا الحوار منها . وكان من أسباب هذه الإضافات المملة أن المؤلف أراد أن يقول كل شئ . كما أن المؤلف أقام مسرحيته على أكثر من موضوع وإن كان قد استطاع أن يربط بينهما برابط واحد وأن يجعل عقدة المسرحية تدور حول فكرة واحدة وهى صراع الإنسان مع الزمن .

يتطور الحكيم كثيراً فى مسرحية بحماليون سنة ١٩٤٢ وإن كان تعدد الموضوع لا زال قائماً فى مسرحيته ولكنه أكثر ارتباطاً فى هذه المسرحية منه فى أهل الكهف . وازدادت قدرته على التكييف ، كما أن مهارته برزت أقدر ما يمكن فى حوارهِ فيها وهو وإن ناقش قضايا فى هذا الحوار فإنها جميعها كانت منصبية داخل الموضوع ولم تخرج عنه . وكان الحوار يتحرك فى جلال وسمو وخفة معبراً عن أفكار الكاتب بصورة يتفوق فيها على جميع مسرحياته .

---

(١) توفيق الحكيم ، مسرحية أهل الكهف ، ( بدون تاريخ ) ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ص ١٥٠ .

(٧) المسرحية ص ١٦٢ - ١٦٧ .

ويستمر الحكيم متماكلاً هذه القدرة في إدارة الحوار في مسرحية سليمان الحكيم ١٩٤٣ . إلا أن الحكيم أخطأ خطأ كان أكثر ظهوراً في هذه المسرحية منه في مسرحياته السابقة وهو تحوله من مؤلف مسرحي إلى قاص شعبي استهوته الحكاية التي كانت موضوعاً لمسرحيته إلى أن يسير وراءها ، من بداية الحدث ، خطوة ، خطوة ، حتى ينتهي بها بنفس الصورة التي يسير عليها القاص الشعبي . دون أن يستخدم قدرته على التكثيف ، ويوجه حواراً إلى الإيماء ، فأعطى في المسرحية كل ما يمكن أن يعطيه قاص لم يترك لقارته شيئاً ، ولولا هذا العيب لسكانت هذه المسرحية قمة الحكيم فإن فيها إمكانات مسرحية وعطاء لم يعطه الحكيم في مسرحياته الأخرى .

وكان العيب الذي دفع بالمسرحية إلى هذا الخطأ ، هو أن المؤلف سار وراء قصة الصياد والجنى وربط بينها وبين قصة سليمان ، وتنتهي قصة سليمان فيسير وراء قصة الصياد ليصل بها إلى النهاية القصصية .

تخفف الحكيم من هذا العيب في مسرحية أوديب ١٩٤٩ وكانت حرفية المؤلف قد وصلت إلى قمتها . فكانت هذه المسرحية تتويجاً لقدرة المؤلف المسرحية . وفي سنة ١٩٥٥ كان المؤلف يقترب من مجتمعه كثيراً في مسرحية إيزيس . فضلا عن أن قدرته الفنية تتكامل إلا أن حواراً بعد أن وصل إلى قمته في مسرحية أوديب يأخذ في النزول ، مع أنه لم يستخدم أى إضافات بخارجة عن الموضوع ، ولم تستهوه فكرة يسير وراءها . وكان الحوار تعبيراً عن الموقف فإن المؤلف كان كثيراً ما يدير الحوار على طريقة التناقل . فكان يقطع حوار شخص واحد بين عدة أشخاص ، وكانت خبرة الحكيم الطويلة مع المسرح تخفي معالم هذه العملية على النظارة .

ومهما تكن الهنات في مسرحيات الحكيم هذه فإنها لا تسقط إلى الدرجة التي تسقط إليها على أحمد با كثير في مسرحياته اللاحقة .

ترسم با كثير طريق الحكيم خطوة خطوة . ألف الحكيم مسرحية أوديب الملك سنة ١٩٤٩ فآلف با كثير في نفس السنة مأساة أوديب وإذا كان الحكيم قد أراد في مسرحياته أن يناقش بعض القضايا الفكرية التي تطور - مع تطور الحكيم الفنى والفكرى ، فإن با كثير ألزم بخط واحد في مسرحياته وهو الاتجاه الإسلامى . وأراد أن يجعل من شخصه يمثلين لحركة الفكر الإسلامى ، ولكنه في مسرحية أوديب أخطأ خطأ فنياً كبيراً وهو أنه لم يكن يكتب مسرحية وإنما كان يكتب قصة عن طريق الحوار فلأما حشوا ، بأحداث لم تكن من صلب العمل الفنى ، بحيث يمكن أن تحذف مشاهد بكاملها ، دون أن يؤثر ذلك في حركة المسرحية ولا أحداثها بل إن هذا الحذف ليزيد من دفع الحركة المسرحية إلى الأمام ويقلل من السأم الذى يصيب الجمهور ، وكان تراخم الشخص فى المسرحية وتراخم الفعل والحوار غير المبررين مدعاة لأن تجعل المسرحية متخلطة فنياً عن مسرحية الحكيم .

وكما فشل با كثير فى تقديم عمل يقف إلى حوار الحكيم فى مسرحيته هذه ، فإنه فشل أيضاً ، وهو يتابع الحكيم فى تقديم مسرحية يتخذ موضوعها من أسطورة إيزيس وأوزيريس ، فإن هذه المسرحية التى قدمت سنة ١٩٥٩ أى بعد أربع سنوات من ظهور مسرحية إيزيس للحكيم قد فاقت مسرحية « أوديب » فى فشلها ، تكررت فيها نفس الأخطاء التى وقع فيها المؤلف فى مسرحية مأساة أوديب بحيث ظهرت المسرحية وكأنها عمل ألف فى مرحلة مبكرة من مراحل التأليف المسرحى ، ومع أن المؤلف أراد أن يبرز من خلال المسرحية الموقف الإسلامى من الخير والشر ، فإنه سقط فى خطأ فنى يخرج المسرحية على الإطار الإسلامى ، وهو تقديمه بصورة المعجزة التى يبدو أنه مؤمن بتحقيقها كعمل حقيقى يمكن الحدوث (١) .

(١) انظر ، الفصل الخامس بايزيس وأوزيريس من هذا الكتاب ص ٣٥ وما بعدها والكتاب الثانى الوظيفة بين الأسطورة والمسرح .

ثم قدم باكثر مسرحية « هاروت وماروت » وهى تعد مسرحية متفوقة على مسرحيته السابقتين بيد أن المؤلف الذى كان ينادى بالعدالة الاجتماعية فى ظل الإسلام فى مسرحية أوديب يبدو وكأنه يعطى الناس بهذه المسرحية حتى يتجنبوا النار ويدخلوا الجنة ، وكانت مسرحيته « فارست الجديد » استكمالاً لما دعا إليه فى مسرحية « هاروت وماروت » .

كان حوار فى المسرحيتين أخف وأسرع من الحوار فى مسرحيتي أوديب وأوزيريس ، ولكن النزعة القصصية والسير وراء الفكرة دون أن يحدد طريقها حتى يتحكم فيها كان واضحاً فى جميع هذه الأعمال . هذا فضلاً عن أنه شغل فى مسرحياته هذه بأكثر من موضوع فلم يتمكن من تكثيف الفعل وتوجيهه ليكمل منه عملاً مسرحياً متكاملًا .

أما محمد فريد أبو حديد فيقف بمسرحيته «عبد الشيطان» فى مرحلة متقدمة فنياً . فهو لم يقدم مسرحية ذهنية من خلال عمله وإنما قدم عملاً يصلح للمسرح ، يفهم بأن محمد فريد أبا حديد كان على علم بهذا الفن وكان صاحب موهبة فنية لكنه لم يتابع التأليف للمسرح فوقفت هذه المسرحية عملاً وحيداً بين أعمال المؤلف ، ولكنها لم تكن وحيدة فى التراث المسرحى المصرى إذ أنها تعد امتداداً للخط المسرحى الذى بدأ بمسرحية « مصر الجديدة ومصر القديمة » سنة ١٩١٣ لفرح أنطون ومسرحية « عصفور فى القفص » و « عبد الستار أفندى » و « الهاوية » لمحمد تيمور . وقد ناقش المؤلف فيها قضايا عصره وبعث الأسطورة فى الواقع فكان بذلك أول من استخدم الأسطورة فى ثوب معاصر .

وكان حوار المسرحية حياً متحركاً خالياً من الجفاف والإطناب كما كان معبراً عن الشخصيات أكثر من تعبيره عن أفكار المؤلف الخاصة .



وكان بذلك متفوقاً على محمود تيمور في مسرحيته «أشطر من إبليس» سنة ١٩٥٢ التي تأثرت إلى حد كبير باتجاه محمود تيمور نحو القصة إذ أنه أخذ يتابع الحكاية ويستفيض في ذكر تفاصيل وجزيئات لم تكن تخدم العمل المسرحي. فضلاً عن أن لغة حوار جافة ثقيلة. غير أن ما يحمد لتيمور في هذه المسرحية هو أنه كان حق ظهور مسرحيته لا يعد أول من قام بنقد ديمقراطية مجتمعه فحسب وإنما كان صاحب المسرحية الوحيدة من بين المسرحيات السابقة التي نادى بتحقيق العدالة الاجتماعية، وإنصاف الكادحين، والمطالبة بإفساح مكان لهم، ولم يكن المؤلف في ذلك سابقاً لمصره، وإنما كان يسير مع التطور فقد أخذت مكانها الفعلي في المجتمع بقيام ثورة سنة ١٩٥٢.

ولم يتفوق فتحى رضوان في مسرحية «دموع إبليس» سنة ١٩٥٦ على محمود تيمور فنياً أو فكرياً. فإنه من الناحية الفنية كان متأثراً بالنزعة القصصية في تتابع الأحداث متابعة تفصيلية دون محاولة انتخاب ما يصلح لأن يكون حدثاً مسرحياً وليس قصصياً وحاول في حوار أن يقلد الحكيم في مناقشة قضايا فكرية ولكن الحوار تاه منه ولم يستطع ضبطه فحول معظمه إلى خطابة صرقة كما امتلأ بالتفاصيل التي لا مبرر لها. هذا فضلاً عن أن الشخصيات كانت في حوارها كثيراً ما تكرر نفسها. فهو من هذه الناحية لم يستطع أن يصل إلى توفيق الحكيم. كما أنه من الناحية الفكرية عجز عن الوقوف بحوار تيمور. إذ أن فكرته عن العدالة اقترنت بالخير المطلق ولم يكن لها ذلك التفهم الذي قدمه تيمور في عمله المسرحي.

ويتفوق بكر الشرفاوى على سابقيه باستثناء الحكيم — في مسرحية «أصل الحكاية». فإن تأثير نزعة الحكيم الفكرية أثرت في بكر الشرفاوى فلم يستطع أن يتخلص منها.

وإذا كان الذين ترسموا الحكيم لم يصلوا إليه فإن بكر الشرقاوى فى عمله المسرحى هذا يعد خطوة لا يقارن فيها بتوفيق الحكيم ، وإنما يحمد له ذلك التماسك الفكرى على أنه واحد من مدرسة الحكيم الذين يمكن أن يطوروا اتجاهه الفكرى ، ليستخدم قضايا المجتمع وهو يعرض لقضية الخلق الذى يفقد خالقه القدرة على التحكم فيه ، لتأخذ الحياة دورتها البشرية وهى أشد ما تكون إلى خلق العدالة .

وتصبح العدالة فكرة فكان الخطأ الذى وقع فيه بكر الشرقاوى أنه جعل متاح يلح فى الحصول عليها ، بينما لم تكن الحاجة ملحة لظهورها . فهو لم يخلق الموقف الملح الذى يقنع بالحاجة إليها .

هذا ما أدى إلى الشعور بأن بكر الشرقاوى افتعل بعض المواقف ليصل مسرحيته إلى هذا الموقف . هذا فضلا عن أن أخطاء المؤلفين السابقين تركت أثرها فيه . إذ أن النزعة القصصية كانت ظاهرة بوضوح فى المسرحية وإن كان المؤلف قد حاول بمجهود كبير - لم يوفق فيه - أن يخفى هذا العيب .

ولعل على سالم فى مسرحيته «انت اللى قتلت الوحش» سنة ١٩٧٠ التى استمدتها من أسطورة أوديب قد قدم عملا من أكل الأعمال الفنية التى قدمها المسرح المصرى .

وقد ظهر تأثير على سالم بالحكيم فى اتجاهه الفكرى ، ولكن الاتجاه الفكرى لم يسد المسرحية ولم يؤثر فى بنائها اللغوى فإن الحدث المكثف وجه المسرحية وجهة سارت فى طريقها من بدايتها إلى نهايتها .

ويبدو واضحا فى هذه المسرحية استفادة على سالم من تجارب المسرح المصرى السابقة عليه ، كما تبدو استفادته من المسرح العالمى ، حتى يمكن القول أنه بظهور

هذه المسرحية يكون المسرح المصرى قد أكل نضجه وهرف طريقه ، ولما تنقض  
على بدايته إلا فترة تعد في تاريخ الفنون قصيرة جدا ، وإن قرناً تفتى فيه التجربة  
بظهور مسرح عالمى يبدأ بالحكيم ويقتضى على سالم للبشر بأن الطريق أصبح  
مفتوحاً لدى المسرح لأن يقتحم الميدان العالمى . كما أنه يعطى فرصة أكبر  
للأجيال القادمة لتغزو عالم المسرح ولديها رصيد كبير من التجربة المسرحية  
الفنية الواعية .

هذه لمحة عن تطور المسرح وصولاً إلى مسرح الأسطورة ودوره  
في تطور المسرح المصرى وسيتعرض هذا البحث بالتفصيل بعد ذلك إلى الكيفية  
التي ساهم بها مؤلفو المسرح الأسطورى في هذا التطور الكبير .

\*\*\*

# ، الكتاب الأول ، المصادر





ينقسم هذا الكتاب إلى أربعة فصول . تتناول المصادر التي استقى منها مؤلفو المسرح مادة الاساطير الفرعونية .

ولما كانت الاسطورة الفرعونية هي أقدم الاساطير التي تناولها المسرح المصرى المعاصر فإنها اتخذت في هذا الكتاب الفصل الاول . وكانت المصادر الإغريقية هي موضوع الفصل الثانى . ومع أن المصدر الدينى أقدم من المصدر اليونانى إلا أنه انقطع كمقيدة دينية ، بينما ظل المصدر الدينى على قدمه باقيا حيا ، تجدد من اليهودية إلى المسيحية إلى الإسلام . ومن هنا كان مكانه تاليا للمصدر اليونانى ، فاتخذ الفصل الثالث . أما الفصل الاخير فهو المصدر الشعبى ، لأنه يقترب بذلك من المصدر الدينى ، في كونه مازال حيا فضلا عن أنه متجدد كمتغير باستمرار .



الفصل الأول  
(مصادر فرعونية)

(٣٢ - الأسطورة)





تناول ثلاثة من مؤلفي المسرح المصرى المعاصر أسطورتين من الأساطير المصرية القديمة لتكوين موضوعا لمسرحياتهم .  
هاتان الاسطورتان هما أسطورة «إيزيس وأوزيريس» ، وأسطورة «التكوين» ،  
وكانت المسرحيات الثلاث هى مسرحية : «إيزيس» ، للحكيم ، ، وأوزيريس  
لبا كثير ، وأصل الحكاية ، «لبكر الشرقاوى» .

### (١)

كان الحكيم أسبق من على أحمد باكثير فى كتابة المسرحية مما أدى بباكثير  
إلى الاستفادة من مصادر الحكيم ، فضلا عن الاستفادة بمسرحيته .  
كان مصدر المسرحيتين واحدا وهو رسالة بلوتارك<sup>(١)</sup> عن إيزيس  
وأوزيريس ، والمخطوطة المصرية القديمة التى عثر عليها « شستريتى » ونشرها  
وترجمها إلى الانجليزية « جاردنر »<sup>(٢)</sup> ، وترجمها بعد ذلك إلى العربية سليم  
حسن .<sup>(٣)</sup>

(١) أنظر ، رسالة بلوتارخوس عن إيزيس وأوزيريس ، ترجمة حسن  
صبحى بكري ، سنة ١٩٥٨ ، القاهرة : دار العلم .

(٢) Gardener, A. H., The chester Beatty Descriptor of Hieratic Papyrus With a mythological story Lov Eongs and their miscellaneous texts, 1931 London : Emery Walker . P.P.13—26.

(٣) أنظر ، سليم حسن ، الأدب المصرى القديم ، سنة ١٩٥٤ ، القاهرة :  
لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ج ٦ ، ص ٣٤٣ ، ١٦١ .

خلط الحكيم مسرحيته بالنطقين المصرى القديم الشائع بين الدراسين المصريين لتاريخ مصر القديمة والنطق اليونانى ، فبينما يسمى إيزيس وأوزيريس باسميهما المعروفين ، يسمى ست « بطيفون » ، وتحت « بتوت » ، وهى نفس التسميات التى استخدمها بلوتارك ، أما بكثير فقد استخدم الاسماء المصرية القديمة ملتزما بنطقها الشائع .

وسمى معظم شخصياته باسم إله مصرى قديم أو باسم بطل من أبطال مصر مثل - أموسى قائد القوادى فى مملكة غرب الدلتا المستقلة وقد استمد اسمه من اسم الملك أحموسى بطل الحرية المعروف فى تاريخ مصر القديمة بانتصاراته فى معاركه ضد الهكسوس<sup>(١)</sup> وربما كان اتخذاه لهذا الاسم لما فيه من دلالة توحى بالبطولة .

وفى محاولة معرفة مدى استخدام كل من الكتّاب النص الذى استعان به فإنه من الضرورى القيام بعملية مقارنة هذه النصوص بنص المسرحيتين .

#### — ١ —

كان ما ذكره بلوتارك عن شخصية أوزيريس دافعا للمؤلفين إلى تقصيه فهو يذكر أن أوزيريس حينما استولى على عرش مصر « انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش فعلمهم كيف يزرعون الحب ومن لهم القوانين ، وعلمهم تبجيل الآلهة دون ما حاجة إلى استعمال السلاح وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب ، ويسحرهم بجميع ألوان الموسيقى »<sup>(٢)</sup>.

(١) أحمد أحمد بدوى ، فى موكب الشمس ، ١٩٥٠ ، القاهرة : لجنة

التأليف والترجمة والنشر ، ٢٠ ، ص ٣٤٣

(٢) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ١٦ ، ١٧

ويروى أن إيزيس كانت أثناء غيابه في غاية اليقظة والحذر وسيطرت على زمام الأمور كلها فلم يجسر « طيفون » على إحداث شغب (١) .

يفتق الحكيم من هذا النص ما يخدم مسرحيته فيصور أوزيريس بنفس هذه الصورة التي ذكرها بلوتارك مجسمة في حركة المسرحية ، فهو يظهر فيها بصورة العالم المسالم الذي يقوم باكتشافاته ، واختراعاته ، حتى لا يشغل بهما عن الحكم ويترك زمام الأمور لأخيه طيفون يصرفها كيف يشاء ، دون أن يكون لإيزيس يد في توجيه الأمور وهذا ما يخالف فيه المؤلف بلوتارك .

يقف الناس في مسرحية الحكيم مختلفين في تقويمه ، بعضهم قلبه معه ، وبعضهم يلومه على ما يصنع ، بينما يجمع العامة على عدم تقبل ما يصنع من تركهم بين أيدي طيفون ورجاله ينهبونهم ويسلبونهم ما يملكون وفي المسرحية يظهر ذلك الموقف واضحا حين يأخذ شيخ البلد ، وهو أحد أعوان طيفون بسلب الناس ما يملكون . وهم يبحثون عن وسيلة تحميمهم من طغيانه ، فيلجأون إلى توت ليحميهم بسحر كتابته . فيقوم توت ومسطاط بعملية تقويم لأوزيريس من خلال هذا الموقف :

« توت » : نعم من الأسف طيفون هو المتصرف الحقيقي .

« مسطاط » : هو وحده يدير من قصره كل شئون المملكة . . . بينما شقيقه الطبيب حاكنا أوزيريس . . .

« توت » : مشغول عن الحكم باكتشافاته واختراعاته ، نعم . . . كلنا يقولها ببساطة ولكن أجبني أنت ؛ هل في ذلك لوم عليه ؟ . .

---

(١) أنظر سليم حسن ، المرجع السابق .



«مسطاط»: ومن الذى يلوم ؟ . . أنا آخر من يلوم . . . إن علمه وإبتكاراته  
هى وحدهما فى نظرى كما تعلم التى درت الخير على هذا البلد . . .  
لولاها لما أستطاع الفلاح أن يزرع ولا حضارتنا أن تكون ، من  
ينكر أنه مخترع المحراث ، والشادوف ، ومشيد الجسور ،  
والقناطر ، ولكن الأمر الذى لا ينكر هو أنه ترك شئون الحكم  
إلى شقيق داهية ما كرم يعمل ليصطنع الانصار ويستميل أشياخ  
البلد ويتركهم ينهبون الشعب (١) .

وهكذا فإن المؤلف التزم بجانب واحد بما ذكره . بلوتارك من أن أوزيريس  
علم الناس دون حاجة إلى استعمال السلاح ، لأن هذا الجانب كان يخدم فكرته  
أما ما ذكره بلوتارك من أن أوزيريس عاد من العالم الآخر إلى حورس ، وأعدّه  
للقتال ودربه (٢) فإن ذلك لم يذكر المؤلف منه شيئا ولو أنه استخدمه لتغيرت  
شخصية أوزيريس ولتغيرت الفكرة التى بنى عليها مسرحيته تغيرا جذريا .

لا يتوقف المؤلف عن الإلحاح على شخصية أوزيريس العالم المسالم حتى  
حين تميده إيزيس إلى مصر ، فانه يذوى فى أطراف الصحراء يعلم الناس فنون  
الزراعة وشق لم قناة حول إليها ماء النيل ، وأصبحوا يعيشون فى خصب حتى  
أسموه الرجل الأخضر ، وهو لم يحاول أن يصنع أية محاولة لاسترداد ملكه  
من طيفون ، ورفض جميع محاولات زوجته لإقناعه بذلك .

وظهر واضحا أنه مقتنع بحياة العالم المنزول ، لا يريد أن يوجه جهوده  
لاستخلاص الحكم ، لأن طرائق الحصول عليه تدفع إلى الاشتزاز منه . وكان  
الحكيم بذلك منطقيا مع الشخصية التى رسمها له .

---

(١) توفيق الحكيم ، مسرحية إيزيس ، ( بدون تاريخ ) ، القاهرة : مكتبة  
الآداب ، ص ١٦ ، ١٧

(٢) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٧ ، ٣٨

برز ذلك من خلال محاولة توت ومسطاط دفع ايزيس إلى أن تحاول إقناع زوجها بأن يعمل في سبيل عودته إلى الحكم :

« ايزيس » : أى عمل ... عودتنا إلى الحكم ... مستحيل .. زوجى لا يريد .  
« مسطاط » : توت يستطيع إقناعه .

« ايزيس » : ما من أحد يستطيع إقناعه ... لقد حاولت أنا طيلة أعوام ثلاثة أن أدفعه إلى هذا الهدف ولكنى أخفقت حتى وجود طفله لم يحمله على تغيير رأيه لقد صدم المسكين .

« مسطاط » : صدم ؟

« ايزيس » : نعم ... صدم فى أعماق قلبه يوم سمع بأذنيه الناس يلعنون ذكرى أوزيريس .

« مسطاط » : أنها دعايات طيفون .

« ايزيس » : قلت له ذلك ... فازداد تمسكا برأيه .

« مسطاط » : ولكنه لم يزل يحب الناس ويعلمهم ويخدمهم ...

« ايزيس » : إن الذى صدمه ليس الناس ... ولكن طرائق الحصول على الحكم ... لقد اشمأزت نفسه من ذلك وانتهى الأمر (١) .

وكانت شخصية أوزيريس بذلك متوافقة تمام التوافق مع ما أراده لها الحكيم مما أدى إلى نجاح عملية الانتخاب ، التى قام بها من رسالة بلوتارك . فهو قد اختلف فى بنائه لمسرحيته مما ذكره بلوتارك من أن طيفون لم يحضر أثناء غياب أوزيريس على إحداث الشعب إذ كانت ايزيس فى غاية البقظة . فلم تكن ايزيس لديه

---

(١) المصرح به ص ١٠٢ ، ١٠٣

بقادرة على أن تقوم بشئ. لا يرتضيه زوجها مما سهل لطيفون السيطرة بنفوذهم على أداة الحكم .

وقد زواج على أحمد باكثير بين ما كتبه بلوتارك وبين مارسحه الحكيم لشخصية أوزيريس ولم يجعل من طيفون المتصرف في زمام الأمور كما رأينا عند الحكيم، فطيفون لديه كان يحاول القيام بالشغب تاركا رجاله يقومون بعمليات السطو على الأمانى بينما هو يحاول حمايتهم ، ولكن إيزيس كانت في غاية اليقظة والحذر ، قادرة على أن تمسك بزمام الأمور بيدها ، فتقاوم سطوة طيفون وتمحيط محاولاته المستمرة في إقناع أخيه بأن ينوب عنه في الحكم ساعة غيابه ، وكاد أن ينجح في إقناعه لولا أن إيزيس قدمت الدليل على سوء نيته وأنه لا يصلح لحكم الناس بينما هو يهدد القضاة ويخيفهم حتى لا يحكموا حكما ضد أتباعه .

« كبير القضاة » : مولاي . . ليس تهديد سورانا . . وحده هو الذى أخاف القضاة .

« أوزيريس » : فأى شئ أخافهم ؟

« كبير القضاة » : شائعة انتشرت في البلاد بأن القصر الأحمر مينووب من القصر الأخضر مدة غيابك في بوصير ، فاقضاة يخشون على أنفسهم وعلى استقلال محكماتهم من ذلك .

« أوزيريس » : اذهب ياتموت فأكد باسمي للقضاة أن الحكم سيبقى في القصر الأخضر مدة غيابي ، وأن استقلال المحكمة دائما مكفول (١) .

\*\*\*

---

(١) على أحمد باكثير ، مسرحية أوزيريس ، ١٩٥٩ القاهرة : مطبعة مصر ،

وحاول با كثير أن يزواج بين ما ذكره كل من بلوتارك والحكيم فيينا يتابع في الموقف السابق بلوتارك يعود بعد ذلك إلى الحكيم ليرسم أوزيريس بصورة العالم المسالم ، يقوم برحلاته ليعلم الناس الزراعة ، ويرفض أن يحمل السلاح مع قوته ، وحين أعادته إيزيس من بلوس إلى مصر ، ورأى كيف يبطش دست ، واتباعه بالناس ، ويغتصبون ممتلكاتهم عنوة ، لم يزد على الترحم لحالمهم . وحين تطلب منه إيزيس أن يشترك مع أعوانه ليحارب دست يرفض هذا الاقتراح ويرى أن من الخير أن يبحث له برسالة يطلب منه فيها أن يكف عن الظلم ، والفساد ، ويردع رجاله عنهما ، وحين دست قدم برجاله لم يحاول أن يقاومهم وإنما سلم نفسه مكتفيا بقوله إنه يخشى عليه غضب الله ولعنته .

دست : سلم نفسك يا أوزيريس . . . إياك أن تقاوم وإلا تعاورناك بسيفونا .

إيزيس : صائحة ، كلا لا أسلم نفسك يا أوزيريس سيقتلونك .

دست : ان نقتله إلا إذا قاوم .

أوزيريس : ماذا تنقم مني يا أخى ؟ إن كنت تخشى أن أنتزع الملك منك .

دست : مقاطعا ، كلا لا أخشى شيئا . . . أنا ملك الوادى لا يقدر أحد أن ينتزع ملكى منى .

دست : كلا لا أريد سماع شيء منك . . . سلم نفسك وكفى .

إيزيس : ويلك أيها المجرم الاثيم . . . ألم يكفك ماغدرت به من قبل ؟ ..

دست : أنت التى جنيت عليه بيهتك عن تابوته . . . لو تركته ومصيره

لاستراح وأراح .

إيزيس : ويلك أيها المجرم .

دست : اسكنى يا ساحرة . . . لا تشغلينا بصياحك ( لرجاله ) كتفوه

بالحبال . . . لا تقاوم يا أوزيريس . . . وإلا . . .

«أوزيريس»: أخشى عليك يا أخى من غضب الله ولعنته .  
دست ، : ولكنى لا أخشى شيئا ( ينبرى إثنان منهما ليكتفا أوزيريس  
دون أن يبدى مقاومة وتحاول إيزيس أن تحول دون ذلك )  
«أوزيريس»: دعيم يفعلون ما بدا لهم ... اعتصمى بالصبر يا حبيبتى (١) .  
هذا المنظر لم يرد ذكره لدى بلوتارك ، وإنما هو منظر استقاه باكتير من  
الحكيم إذ أن طيفون فى مسرحيته يرسل رجاله للقبض على أوزيريس بعد عودته  
ويذبحونه أمام الفلاحين دون أية مقاومة منه أو منهم .  
وهذا المنظر هو إضافة من الحكيم للاسطورة . وهذه الإضافة تعد تغيرا  
للاسطورة فإن طيفون حين التى بالصندوق فى اليم وجده بعض الفلاحين ، وحين  
فتحوه كان — أوزيريس ما زال حيا بداخله فباعوه إلى ملك « بيلوس » وحين  
استطاعت « إيزيس » أن تعيده ، تلقاه رجال طيفون بعد ثلاث سنوات من إقامته  
فى مصر .

وكان وضع أوزيريس فى صندوق وإلقاؤه فى اليم ، من الجوانب التى استخدمها  
المؤلفان عن رواية بلوتارك ، فهو يذكر أن أوزيريس حين عاد إلى وطنه دبر له  
طيفون مؤامرة غادرة ، فجمع شرذمة من اثنين وسبعين رجلا ليكونوا شركاء  
له فى الجريمة ، كانت تؤازره فى ذلك ملكة حضرت من أثيوبيا ، كان المصريون  
يدعونها « أسو » قاس توفون جسد أوزيريس خلصة وصنع له صندوقا فخما  
جميل الزينة وأمر بإحضاره إلى الوايمة ولما سر الضيفان جميعهم بمنظر هذا الصندوق ،  
وأعجبوا به ، وعد توفون مازحا بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق مناسبا  
لجسمه ، يملأه تماما وهو ممتد فيه فجربه الضيفان جميعا الواحد تلو الآخر ، ولما لم

---

(١) المسرحية ، ص ٩٩ ، ١٠٠



يطابق أحدا منهم ، نزل أوزيريس به ، وتمدد فيه . فهرع إليه المتآمرون ووضعوا الغطاء عليه ، وأغلقوه من الخارج بمسامير وصبو عليه قصديرا مصهورا ، ثم حملوا الصندوق إلى النهر ، ودفعوا به في الفرع الثاني إلى البحر<sup>(١)</sup> ولم تكن إيزيس حاضرة هذا الحفل فلما بلغها الخبر نزلت على الفور إحدى ضفائرها ، وارتدت ثياب الحداد ثم أخذت تجول في كل مكان وقد اشتد بها الألم ، وما اقتربت من أحد حتى خاطبته ، وأخيرا صادفت جماعة من الأطفال فسألتهن عن الصندوق وتصادف أنهن رأوه فأخبروهما عن فرع النيل الذي ألقي فيه رفاق طيفون بالصندوق إلى البحر ، ثم علمت بعد ذلك أن الصندوق قدفته أمواج الشاطئ إلى جوار بيلوس ثم دفست به في رفق عند شجرة أثل ، ونمت هذه في زمن وجيز نموا رائعا وعظيما للغاية ، وأحاطت بالصندوق وبذلك حجبته في جذعها ، وأعجب الملك بضخامة الشجرة وقطع الجزع الذي يكتنف الصندوق بعيدا عن الأبصار ، وجعل منه عمودا يدعم به سقف داره<sup>(٢)</sup> .

أخذ الحكيم من هذه الرواية ما ساعده على بناء مسرحيته بناء دراميا واستخدمه بتركيب شديد .

وقد ظهر مسطاط الكاتب وتوت الفنان في المسرحية وهما يتحادثان عن أوزيريس وإذ بأمرأة تنادي توت ، وعندما يلتقيان بها يعرفان أنها إيزيس ، وأنها تريد منهما مساعدتها في معرفة مكان زوجها . فهو قد غاب عن قصره منذ البارحة ، وطمأنها توت بأنه ربما شغل بابتكار ساقية جديدة تخرج من الماء أضعاف ما يخرج من السواقي أو أنه قد يسكن في مكان ما على النيل يجري تجربة

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٢) انظر ، المرجع نفسه ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

من تجاربه هو لكن إيزيس « تعلم أنه لم ينبغي لأى أمر من هذه الأمور، والالما قلقت لغيابه ، وما يشغلها عليه أنها تعرف أن أخاه دعاه إلى وليمة عشاء، وذهب إلى قصره بمفرده . وحين سألته عنه ، أبلغها أنه غادر القصر فى منتصف الليل :

« توت » : ماذا حدث لأوزيريس ؟ .. تسكلى .

« إيزيس » : خرج من قصره البارحة ولم يعد حتى الساعة ، ...

« توت » : هذا أمر لا أحسبه يدعو إلى كل هذا القلق لعله شغل باختراع جديد أو كشف أخير ، واستغرقه العمل فغنى نفسه ، ونسى الوقت ... هذا يحدث له أحيانا ... وأنت تعلمين ذلك حق العلم ... إنه فى هذه الأيام كما بلغنا ، مشغول بابتكار ساقية جديدة ، تخرج من الماء أضعاف ما تخرج السواقي القائمة ... من يدريك ؟ ... قد يكون الساعة فى مكان ما على النيل يجرى تجربة من تجاربه ...

« إيزيس » : لا ... لم يذهب إلى عمل من أعماله .. لقد دعاه أخوه « طيفون » إلى وليمة عشاء وقد ذهب بمفرده إلى قصر أخيه  
« توت » : وهل سألت عنه فى هذا القصر ؟ ...

« إيزيس » : سألت فأظهر لى أخوه الدهشة ، وقال لى إنه غادر القصر فى منتصف الليل ووعدنى أن يأمر بالبحث عنه فى كل مكان ،<sup>(١)</sup>.

طلب توت منها بعد ذلك أن تنتظر نتيجة بحثه ولكن المرأة لحبها الشديد ... تريد منهما العمل على مساعدتها بأى ثىء لمعرفة مكانه ، ولو عن طريق السحر .

---

( ١ ) انظر بالوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٢ — ٣٤ .

وقد استغل الكاتب هذا الموقف ليبن . مدى سطوة طيفون ، لا على الفلاحين  
فحسب ، ولكن على رجال الفكر والفن أيضا ، فقد كان توت ومسطاط  
يختلفان فيما بينهما ، فتوت يخشى التعاون معها خوفا من سطوة طيفون ، بينما  
مسطاط يقبل التعاون معها.

\* \* \*

سار الحكيم بعد ذلك وراء بلوتارك ، فاستخدم طفلين ليكونا أداة تعرف  
إيزيس على مسيرة الصندوق ، ومن ثم يصبح طريقها إلى يلوس مقنعا وموجها  
لأحداث أخرى تمكن المؤلف استخدامها دون محاولة للتلفيق وخلق موقف ربما  
تكون الأسطورة قد ذكرته ، ولكن تناوله يخجل بالعمل المسرحي ، وهذا  
ما حول الموقف إلى حياة امتدت المسرحية بعده في طواهيته .

واستغنى المؤلف عن منظر الحفلة التي مكر فيها طيفون بأخيه وذلك استمراراً  
لعملية الانتخاب واتخذ بدلاً منه لحظة إلقاء الصندوق في اليم وؤية الطفلين له .  
أظهر الحكيم في طيفون جانباً إنسانياً أغفله با كثير وهو الدافع لإرتكاب  
الجريمة ضد أخيه ، فلم يكن طيفون شراراً ، بل كان فيه بعض الخير ، وكان  
مرد أعماله السيئة حبه للسلطة والانفراد بالحكم . فهو قد أساء معاملة الأهل  
حتى يكرهوا حكم أخيه بهذا الطريق إلى الملك ، وهو مع ذلك يحمل  
في نفسه بعض الحزن على أخيه في اللحظة التي كان يلقي فيها الصندوق في اليم :

« شيخ البلد : ( وهو ينظر إلى موضع البردى ) نعم ... وقد فرغوا ولم  
يبق للصندوق أثر ما هنا ... فقد حمله التيار ... »

« طيفون ، : ( متجها نحو النيل ) إلى الأبدية يا أوزيريس ... يا شقيقى

---

( ١ ) مسرحية إيزيس ، ص ٢٠ ، ٢١

العزیز ۱..، فی قلبی حزن من أجلك ولكن الملك لمن يعرف  
كيف يناله فاغفر لی ؟ .. (۱) ..

استدعى استخدام طفلین موقفا دراميا آخر ، يضيفه إلى الاسطورة فی مسرحيته ، ويكشف فيه عن محاصرة طیفون لايزيس ، ومطارده لها فی کل مکان تذهب إليه . فقد أعلن شيخ البلد بین الاهالی فی القرى أن امرأة مجنونة ساحرة تجرب القرى زاعمة أنها تبحث عن زوجها ، ويطلبهم ألا يصغروا إليها ويسدوا آذانهم عن مزاعمها ويغلقوا أبوابهم فی وجهها . فإنها حيث حلت تجر فی أذيالها الشؤم والنحس ، وهنا ظهر حسن استخدام المؤلف للطفلین . فإن الطفلین بعد أن رأيا الصندوق يلقى فی الیم ، اتجها نحوه فی دغل الغاب ، ولكن أحدهما جذبته التيار ففرق وعاد الآخر إلى بيته وحين جاءت لايزيس تبحث عن زوجها ، وقف منها الاهالی موقفین متعارضین بعضهم طالب بطردها ، والآخر تعاطف معها .

كشف هذا الموقف صورة واحدة عن تأثير دعايات طیفون فی الرأى العام .

« لايزيس » : ( تخلع نقابها ) أنا لايزيس ..

« القروية » : لايزيس ؟ ... زوجة ...

« القرويان » : ( معا ) زوجة الملك الذاهل ؟ ...

« لايزيس » : ( فی ألم ) الذاهل ؟ ... أهكذا تسمونه الآن .. أتم أيضا ؟

فی کل مکان أذهب إليه أسمع مثل هذا الكلام .

« القروى الاول » : جئت إذن تبحثين عنه .

« القروى الثانى » : أتظنين أنه مدفون هنا ؟ ... لماذا تجهدین نفسك

---

( ۱ ) المسرحية ، ص ۳۳

في البحث هنا وهناك ؟ ... مكانك في قصر ك . . والملك  
طيفون المحبوب لاشك سيدشملك بعطفه في هذا العهد السعيد.

« إيزيس » : العهد السعيد ؟

« القروي الأول » : بالطبع إذا كان الملك الجديد سيسهر على راحتنا نحن  
الفلاحين فما من ريب أن امرأة أخيه ستكون أول من  
يظفر برعايته (١) .

وبينما هم كذلك يتضح غياب الطفل ، ويتبين غرقه ، فيدرك الفلاحين أنها  
المرأة جمالة النحس التي حدثهم شيخ البلد هنا ، فيطردونها من القرية بعد أن تعلم  
أن الطفل قد غرق وهو يحاول الحصول على الصندوق ، فتذهب إلى الطفل الآخر  
الذي يدها على الطريق الذي اتخذته الصندوق ، فتعرف منه أنه اتجه إلى الشمال :  
« الفلام » : نعم كنا نحسبه مغبوا وكما موشكين أن نبحت عنه في دغل البردى  
وفجأة أبصرناه والتيار يحرقه بعيدا .

« إيزيس » : إلى أي جهة ؟ ...

« الفلام » : ( مشيرا بيده ) ... إلى الشمال ... (٢) .

تتجه إيزيس نحو الشمال وتسال الفلاحين إن كانوا قد رأوا صندوقا يسبح  
في التيار فيخبرها أحدهما بأنهم سمعوا أن موكبا متجها نحو الشمال كان ملاحوه  
يتحدثون عن صندوق كبير وجدوه عائما ... كاد يصدمهم فأخرجوه ، وعندما  
تسأله عن الطريق التي اتجه إليها المركب أبلغها أنه اتجه ميمما شطر بيلوس ، فتجد  
في ذلك أملا وتصبح بعزم وقد عرفت طريقها « بيلوس » « أوزيريس » .

---

(١) المسرحية ، ص ٤٦ ، ٤٧

(٢) المسرحية ، ص ٥٤



يستغرق « باكير » في وصف ما ذكره بلوتارك ثم « الحكيم » جزئية  
بجزئية ، والوقوف عندهما ثم يضيف إليها تفصيلات لم ترد ليهما ، فلقد ذهب  
اوزيريس في رحلة إلى بوسيدرا ليعلم الأمان ، وكان أخوه يتربص به فدفع بزوجته  
« نفتيس » لتشاركه مؤامراته فتقتل إيزيس .

ولم يرد ذكر شيء من ذلك لدى « الحكيم » وهو قد استوحاه مما ذكره  
« بلوتارك » من أن « نفتيس » كانت زوجة « لطيفون » (١) .

وتفشل المؤامرة وتكشفها إيزيس . بينما يستمر أوزيريس في رحلته . وحين  
عودته يقيم له طيفون وليمة في قصره وتكون صورة الوليمة لدى المؤلف هي  
نفسها صورة الوليمة كما يرويها « بلوتارك » باستثناء إضافة لا مبرر لها سوى أن  
يثبت فيها أن أوزيريس كان جسدياً أقوى رجل في مصر . فقد طلب طيفون من  
أخيه أثناء الاحتفال أن ينازله في الصراع حتى يوقفه موقف الحرج أمام المدعوين ،  
ولكن أوزيريس يقبل النزال ويهزمه وهنا يتقدم إليه بهدية تابوت من الذهب  
الخاص . وقد استغل المؤلف حرص المصريين القدماء على دفن أجسادهم في توابيت  
مذهبة ليبرر أسباب اختيار الصندوق هدية له ، ليذكر على لسان ست .

« رأيت أن أهديك هدية تصونها في حياتك وتصونك بعد مماتك ، فصنع لك  
هذا التابوت من الذهب الخالص لترقد فيه عمراً طويلاً . . . فتبقى ذكرى حي لك  
موصولة بذكرى مجدك إلى الأبد » (٢) .

ثم يطلب منه أن يجربه ، يحدث هذا أمام ناظري زوجته ، التي تحاول منعه  
من ذلك ، ولكن « ست » ينجح في اقناعه بتجربته فيدخل في التابوت ويستلقي  
فيه ، وحينئذ يقوم رجال « ست » بإطباق غطاءه ويحكمونه بدق المسامر فيه .

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ص ٢٧

(٢) مسرحية أوزيريس ، ص ٦٥

وعندما ينتهون يصبح فيهم دست ، القوه في النيل ... القوه في اليم ا أنا  
ملك البلاد(١) .

تأخذ أحداث المسرحية حتى إلقاء أوزيريس في اليم من المؤلف فصلين  
كاملين ، يروى فيه بالتفاصيل الدقيقة الأحداث جزئية جزئية : ، ويفصل في  
الحوار دون أن يدع للذهن فرصة الاستكناه ، وتظهر إيزيس بعد ذلك ومعها  
تموت وزير أوزيريس وخادمتها نبتا في إحدى القرى يبحثون عن تابوت  
أوزيريس وعندما يطلب منهم وزير أوزيريس أن يتجهوا إلى قرب الدلتا حيث  
يجدون أنصارهم تصر على أن تجد التابوت أولا ... وعندما يسألها عن الكيفية  
التي عرفت بها مسار التابوت يكون جوابها د لاني لا أشم أريجسه من  
هذا الوجه ... (٢)

وصدقا لنبوءتها ، أكد لها أحد الفتيان أن الصندوق سار في نفس الطريق الذي  
كانت تعتقد أنه اتجه إليه ، ويذكر لها الفتى أنه رآه يسير في الفرع الثاني  
من النهر بالأمس في مثل نفس الساعة التي تحدثه فيها د فترك تموت وتمضي  
وابتأ إلى د بيلوس ، التي يسميها المؤلف د جليل .

وبهذا يكون كل من المؤلفين قد وجه إيزيس إلى د بياوس ، كل بطريقة  
فأحدهما ، وهو الحكيم ، وجهها عن طريق الإصرار الإنساني المخلص للتعرف  
على مكان الصندوق ، هذا الإصرار في البحث تم لديه عن طريق موقف  
لادخل فيه للخراقة ، أما با كثير فقد جعل من قلب المرأة وحسها أداة للتعرف  
على مكان الصندوق ، وهو بذلك يستخدم نفس أسلوب الإنسان القديم لتفسير

---

(١) المسرحية ص ٦٦ .

(٢) المسرحية ص ٧٠ .

حركة إيزيس تفسيراً خرافياً ، ومن ثم يقترب مما يذكره بلوتارك من أن إيزيس علمت ذلك بوحى من الشائعات المقدسة . (١)

\*\*\*

واستطاع الحكيم ، أن يخلص مسرحيته من سيطرة الخرافة ، فقبل ما يذكره « بلوتارك » من أن الصندوق ذهب إلى « ييلوس » ، وأضاف إليه حركة حية مكثفة حين جعل من الصيادين أداة إنقاذ حياته ، فهم قد وجدوا الصندوق وحين فتحوه كان أوزيريس مازال حياً ، وتحيروا ماذا يصنعون به أيقتلونه أم يلقون به في الماء ؟ وحين أدرك مايجولون بخاطرهم طلب إليهم أوزيريس أن يتجهوا به إلى ملك ييلوس ، ويديموه له ، وبذلك يربحون مالا وفيرا .

وهناك لدى الملك وضع المؤلف صورة أوزيريس ، العالم الذى يؤدي عمله المنتج فى أى مكان .

أما بكثير فغاير ما ذكره بلوتارك مغايرة لم تفد العمل المسرحى ، ولكنه غايرها بشكل لا يثير ، فهو يذكر أن الحاكم أصيب ذات ليلة بالآرق ، فخرج إلى مشربيته المطلّة على البحر ، وقد نام جميع من فى القصر فبصر بشيء يلمع على الشاطئ فى ضوء القمر الساطع ، فنزل ليرى ما هو ، فإذا به تابوتا من الذهب عليه كتابات مصرية فظنه كنزا عظيما ساقه الحظ إليه ، وهم أن يوقظ بعض رجاله ليحمله إلى القصر ، ولكنه آثر ألا يعلم بسرّه أحد فحمله بنفسه . ووضع فى مخبأ سرى فى قصره ليفتحه فيما بعد ولكن ابنه مرض ، فشغل بمرضه عن كل شيء .

وقد استغل با كثير مرض الابن حتى يجعل منه وسيلة لوصول « إيزيس » إلى قصره ، وهو فى ذلك يستخدم ما ذكره « بلوتارك » من أن « إيزيس » بعد ذهابها إلى « ييلوس » جلست آسية بأكية عند عين ماء ، ولم تكلم أحدا إلا وصيقات

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٤ .

الملكة فقد لاقتن لقاء حسنا جميلا ، ورجلت شعورهن ، وطيب أجسادهن  
بطيب عجيب ينبعث منها . فلما رأت الملكة حال وصيغاتها تاقّت إلى معرفة تلك  
الإنسانة الغريبة التي كان شعرها وجسمها يتضوعان عنبرا ، فاستدعتها الملكة  
وأنزلتها منزلا حسنا وجعلتها مربية لطفلها (١) .

وبما كثّر في تغييره لهذه الأحداث ، لم يكن يغير معالمها ، وإنما كان يذكّر  
حسرة قريبة منها ، وكأنما هو ينافس « بلوتارك » في الرواية . يظهر ذلك  
عند تناوله لإيزيس وهي تتوجه إلى ييلوس ، فهناك أخذت تقوم بعلاج  
المرضى مستخدمة في ذلك سحرها الناجع ، حتى وصلت سمعتها إلى الملك  
وتصادف أن ابنه مريض مرضا عجز أطباء « ييلوس » وعرفاؤها عن شفائه ،  
فأرسلوا لها حتى تعود ، فاشتراط على الملك أن يعطيها شيئا واحدا في قصره بعد  
شفائه ، وكانت تعني بذلك الصندوق ، فيوافق على إعطائها ما تريد في سبيل شفاء  
ابنه ، فتضع إيزيس يدها على رأس المريض وتتم بأدعية وتعاويذ فإذا وجهه  
يشرق وعينه تبرقان ، وبأخذ في الكلام ويحاول النهوض ، وبدا واضحا أن  
الفقير قد شفي :

« الفقير » : ( ينظر إلى أبيه ) أمي ... أبي ...

« الزوجة » : صيدون ! ولدي ها أنتذا بخير ...

« الفقير » : ( يتحرك كأنما يحاول أن ينهض ) من هذه السيدة الغريبة ... ؟

« الزوجة » : هذه الطبيبة المصرية التي داوتك من مرضك (٢) .

وليس فيما ذكره بكثير من جديد ، فقد ذكر « بلوتارك » أن إيزيس

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٤

(٢) المسرحية ، ص ٨



كانت ترضع الطفل بوضع إصبعها في فمه بدلا من ثديها وكانت تحرق في الليل أجزاء جسده الفانية بينما صارت هي ذات يمامة تحوم حول العمود ناحية نادية إلى أنه لاحظت الملكة فصرخت صرخة مدوية ، إذ رأت طفلها في النار وبذلك سلبته الخلود بمسلكها هذا . . (١) ..

استخدم با كثير هذا الموقف فيما عدا تحول إيزيس إلى طائر (يمامة) تحوم حول العمود ناحية نادية ، فإن إيزيس حين وصلت إلى قصر الملك لعلاج أبيه ، طلبت ممن حول المريض أن يتركوها جميعا مع الطفل ، وتعهد بعد خروجهم إلى الجدار فتلتصق به وتوسعه لها وتقبلا ، وهي تبكي في حرقه وشوق ، أما كيف عرفت مكانه فإن المؤلف يستخدم الحدس أداة في تعرف « إيزيس » على مكان الصندوق فهي تدرك أنه خلف الجدار ، لأن عرفه الطيب يتضوع في قلبها .  
لا تختلف إيزيس لدى المؤلف كثيرا عن « إيزيس » الأسطورة ، فهي الساحرة وهي صانعة المعجزات . وهو في ذلك يضيف إليها من القدرات الخارقة ما لم تذكره الأسطورة .

يذكر بلوتارك أن الملك قطع جزع الشجرة التي تحوى الصندوق وجعل منه عودا يدعم سقف داره ، وأن إيزيس طلبت العمود الذي يدعم السقف ، ونزع جزع الشجرة دون أدنى مشقة ثم ارتقت على التابوت ، وصرخت صراخا عاليا ، وما أن بلغت مكانا منعزلا واختلت بنفسها حتى فتحت التابوت وجعلت يحياها على محيا التمثال ، وقبلته وأجهشت في البكاء (٢) ، كانت الأسطورة تحاول أن تفسر الكيفية التي حملت بها إيزيس بحوريس . أما بكثير فإنه يعيد الحياة إلى أوزيريس بقوة المعانثر السحرية التي أدتها إيزيس .

---

(١) بلوتاركوس ، المرجع السابق ، ص ٣٥

(٢) انظر المرجع نفسه ، ص ٣٤ ، ٣٥ .



وكان الحكيم ذكيا في غربة هذا الإطار وأخذ وأضافة ما كان يراه ملائما  
للقارىء المسرحية أو مشاهدا ، فهو قد أخذ الإطار العام من « بلوتارك » ولكن  
قدراته الإبداعية، ونزعة الاصاله فيه كانت توجهه لإقامة بناء فوق البناء القديم .  
فإنه أوزيريس لم يمت في الصندوق وإنما ظل حيا . وبعد أن اشترى ملك فيلوس ،  
أمرى حياة أهلها وقام بتغييرها فاكثف لهم البنايع وركب عليها الفوايف  
والسواقى وعلم الناس الحرث بالمحراث ، وبعد أن كان للناس ينتظرون المطر ليسقوا  
أرضهم لم تعد بهم حاجة الى ذلك . فقال بذلك حب الناس وحب ملكهم .

أما « إيزيس » فلقد وصلت الى فيلوس ، وكان أول ما صنعت أن توجهت  
إلى القصر الملكى ، تسأل الحراس أن يدعوها لتلقى بملكهم وتلح عليهم فى ذلك ،  
وهم يرفضون الاستجابة لها ، ثم يسألها أحد الحراس عما تريد من الملك وفى  
خواره معها يعرف منها أنها امرأة قادمة من الغرب فيذكر لها أن لديهم رجلا  
قدم من الغرب وهم يحبونه ويحلوته فتطلب منهم أن يداوها على هذا الرجل .

كان ذلك الحديث من الحارس عنه مهدئا لها ، فلقد تأكد لها وجود زوجها  
حيا فى قصر الملك فعدلت عن رؤية الملك ورجت من الحارس أن يساعدنا على  
برؤية الرجل الغريب :

« إيزيس » : كيف أستطيع أن أرى هذا الرجل ؟

« الحارس » : وماذا تريد منى منه ؟

« إيزيس » : أترسل اليك ... قل لى أين أجده هذا الرجل الآن ؟ . .

« الحارس » : هنا فى هذا القصر ... انه يقيم هنا ان الملك يعزه ويكرمه  
ولا يعامله معاملة العبد الرقيق ... إن له هنا مكانة ومنزلة .

« إيزيس » : كيف أستطيع أن أراه ؟

« الحارس ، : عجبا .. أجئت لتقابل الملك أم لتقابليه ؟  
« ايزيس ، : بعد ما علمت أنه هنا ... أقصد ذلك الذى هو من بلدى موطنى -  
« الحارس ، : عدلت إذن عن مقابلة الملك ؟  
« ايزيس ، : نعم ... أريد أن أرى هذا الرجل (١) .

دار هذا الحوار بتلقائية امرأة متلهفة تبحث عن صندوق يحمل جسد زوجها  
وتعلم أن الفلاحين الذين وجدوا الصندوق اتجهوا به إلى « ييلوس » فكان طبيعيا  
للملك مثلها أن تفكر فى لقاء ملك هذه البلدة حتى يساعدتها فى الحصول على هذا  
الصندوق ، وهى فى محاولاتها هذه تكتشف أن زوجها موجود فى قصر الملك وحين  
تلتقى به وتعيده إلى مصر يكون طبيعيا أيضا هذا اللقاء وهذه العودة .

استخدم الحكيم هذا الموقف لإثراء عمله المسرحى ودفع حركته للأمام ..  
كما استخدمه بعد ذلك حين جعل من الملك شاهد اثبات بنوة أوزيريس لابته -  
حوريس حين شكك طيفون فى بنوته لأوزيريس ، كما أن عودة أوزيريس إلى  
مصر كان تفسيرها مقنعا للكيفية التى وجد بها حوريس فإن الاسطورة تمكى أن  
أوزيريس نكح ايزيس عقب وفاته (٢) .

وهكذا استطاع الحكيم بفنه أن يتخطى موقف الاسطورة من حيث تفسير  
ميلاد حوريس إذ أنه يفسره تفسيرها يبعده عن المعجزة ، ويدخله إلى الإطار  
الإنسانى بينما ينساق باكثر وراء الاسطورة ويبنى ميلاد حوريس على المعجزة ،  
وهذه المعجزة هى بعث أوزيريس بقوة صلاة ايزيس وتعاوينها .

وفى مسرحية الحكيم حين يعود أوزيريس إلى مصر يقوم بدوره المعتاد  
كعالم فى حياته دون أن يفكر فى الملك .

---

(١) مسرحية ايزيس ، ص ٧٢

(٢) انظر باوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٣٩

فهو يحقق الحصب بعلمه في كل مكان وكأنما أراد الكاتب أن يفسر ما تذكره  
الأسطورة من أن جسد أوزيريس حين وزع على أرض مصر إنما كان ليبحث  
الحصب في أرجائها ، ومع أنه يمكن أن يقبل هذا تفسيراً لصنيع أوزيريس  
لإخصاب الأرض وخدمة الناس إلا أن الحكيم أشار إشارة واضحة إلى ما يذكره  
بلوتارك من أن طيفون حين عثر على الجثة وتعرف عليها « مزقها أربع عشرة  
قطعة بعشرها في كل حدب وصوب » (١) . وهو يقوم بتحرير هذا بطريقة تخدم  
حيوية الحوار في لحظة تروى فيه كيفية ذبحه حتى يزيد من تأثيرها على الموقف ،  
فيذكر أن رجال « طيفون » بعد أن ذبحوه قطعوه إربا إربا ، ووضعوا كل عضو  
من أعضائه في كيس وحملوا الأكياس إلى قواربهم .

( « فلاحات » : (من بين الجماعة يصحن باكيات) نعم .. قتلوه .. ذبحوه ..  
« الفلاح » : نعم قطعوه إربا إربا ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس  
ثم مضوا نحو الجنوب (٢) ) .

\*\*\*

— ٢ —

والى هنا يكون بلوتارك قد أعطى كل ما عنده للحكيم وكان على الحكيم بعد  
ذلك أن يتجه إلى مصدر آخر يستقي منه بقية الأحداث ويربط بينها وبين الأحداث  
السابقة فإن بلوتارك لم يذكر شيئاً عن المحاكمة التي كان أطراف النزاع فيها « دست »  
« وحوريس » وهو قد وضع نهاية الصراع بينهما عن طريق الحرب . أما

---

(١) بلوتارخوس المرجع السابق ، ص ٣٧ .

(٢) المسرحية ، ص ١١٤ ، ١١٥ .

عند الحكيم ، فلم يكن « حوريس » يعتمد فيها على القوة وإنما على الدربة التي دربته إياها أمه معدة إياه للنار لآييه .

استمد الحكيم ذلك من أسطورة المحاكمة بينهما والتي استمرت أكثر من ثمانين عاماً (١) . ولكن الحكيم لم يأخذ من المحاكمة شيئاً ذا بال . فهو قد بنى أحداث المحاكمة على ما سبق أن ذكره من أحداث .

فقد أخذت « إيزيس » تربي ابنها حتى صار عمره ثمانية عشر عاماً ، كبير خلالها وأصبح فقي مدرباً على القتال . وحين شعرت « إيزيس » بأن ابنها صار أهلاً لتولي الحكم أخذت في تدبير مؤامرة ضد « طيفون » مستخدمة نفس أسلحته وهي المكر والخداع فلجأت إلى شيخ البلد ساعد « طيفون » الأيمن الذي اختلفت مصالحه مع مصالح « طيفون » وأخذاً يدير مؤامرة ، كان على حوريس أن يلتقي فيها بطيفون ويحتمك به حتى يدفعه لمنازلته رجلاً لرجل وينجح طيفون في هزيمته . وهنا يتدخل شيخ البلد فيطلب منه أن يحاكم حوريس أمام الشعب بدلاً من قتله ، فإن محاكمته ستكشف زيف نسبه « لاوزيريس » وبذلك يتمكن « طيفون » من تثبيت حقه الشرعي في الملك ويوافق طيفون على هذه الخدعة :

« شيخ البلد » : أرى من حسن السياسة أن تقدم هذا الفقي إلى المحاكمة أمام الشعب ..

« طيفون » : ليظهر ادعائه جلياً أمام الناس ..

« شيخ البلد » : نعم .. وعندئذ ترى الشعب نفسه وهو الذي سيحكم عليه بالموت ..

« طيفون » : ( باسماً بمكر ) ومعنى هذا الحكم بالطبع ..

---

(١) سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

« شيخ البلد » : ( بنفس الابدسامة الماكرة ) بالطبع معبى الحكم من الشعب  
هو تثبيت حقه الشرعى فى الملك تثبيتاً دائماً (١) .

والحجة التى يريد « طيفون » استخدامها ضد حوريس هى الطعن فى نسبة  
لأبيه ورجته فى ذلك ما أعلته من قبل عن موت أوزوريس غرقاً قبل موت  
حوريس .

شجع طيفون على المضى فى هذا الطريق ما أذاعه بين الناس من نبأ  
غرق « أوزيريس » .

يتنازع فى هذه المحاكمة طيفون من جهة و « إيزيس » و « حوريس » من  
جهة أخرى ، والشعب يقف موقف المتفرح وإن كان الطرفان يعتمدان عليه اعتماداً  
كاملاً لتثبيت ما يراه كل منهما حقاً له .

استمر النزاع لفظياً بين الطرفين وهنا طلب « طيفون » من « إيزيس » الدليل  
على شرعية بنوة « حوريس » ، لأبيه ولم يجد الكاتب من دليل يؤيد به « إيزيس »  
سوى حضور ملك « بيلوس » ، إلى مصر ليشهد المحاكمة بأن « أوزيريس » لم يمت  
غرقاً ، وأنه إنما ألقاه أخوه فى اليم وأن ملك « بيلوس » تلقاه حياً من الصيادين ،  
وبقى عنده إلى أن أعادته زوجته إلى مصر .

وكان حضور ملك « بيلوس » ، إلى مصر والإدلاء بشهادته فى صالح حوريس  
هو نهاية الصراع فى المسرحية ، فإنه بهذه الشهادة فقد « طيفون » كل شئ فعاد  
الحكم إلى صاحبه :

« طيفون » : ما ذليلك ؟ طالبوه بالدليل ..  
« ملك بيلوس » : جئت بدليل لا تستطيع إنكاره .

---

(١) المسرحية ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .



« طيفسون ، : هات الدليل في الحال بغير انتظار .  
« ملك ييلوس ، : إليك .. ( يشير إلى أحد أتباعه ويصفق بيده فيظهر جماعة  
من رجاله يحملون الصندوق ) .

« إيزيس ، : ( صائحة ) أتعرف هذا يا طيفسون ؟  
« طيفسون ، : ( في صرخة تخرج على الرغم منه وقد شحب وجهه )  
الصندوق ! ..

« إيزيس ، : نعم .. الصندوق الذى وضعت فيه أخاك وألقيت به في النيل  
« الشعب ، : ( هائجا ) الصندوق ! .. الصندوق ! .. إنه القاتل ..  
الموت للقاتل ..

« شيخ البلاد ، : ( هامسا في أذن طيفسون ) انج بجلدك قبل فوات الأوان .  
« طيفسون ، : ( وهو يتسأل بحذر خلف شيخ البلد ) خدعتنى أيها اللعين  
عندما دفعتنى دفعا إلى هذا الموقف أمام الشعب (١) .

بهذا تكون المسرحية قد وصلت إلى نهايتها بهروب طيفسون وبتولى حوريس  
زمام الحكم .

ويعود با كثير كذلك إلى منظر المحاكاة في مسرحيته ولكن بعد أن يقوم  
بشروط كبير في تتبع بلوتارك والمزج بينه وبين أسطورة المحاكاة بما يمكن أن  
يسمى تليس الأحداث بشكل حوار مسرحى .

فإن إيزيس بعد موت زوجها تلجأ إلى مقاطعة غرب الدلتا حيث يوجد  
أنصار « أوزيريس » وهناك ينازع حول حوريس كل من « تحوتى » وزير أبيه  
وحاموسى قائد قواد غرب الدلتا ، فتحوتى يريد أن يعلمه الفضيلة ليصبح كآبيه ،  
وحاموسى قائد القواد يريده أن يكون أقوى رجل في مصر ليستطيع قيادة جنده

---

(١) المسرحية ، ص ١٦١ ، ١٦٢ .

وتقف « إيزيس » بين الرجلين ، فهي تريد أن يكون فاضلا وقويا كذلك ،  
وينتهي بها الأمر إلى أن تقبل طلب « حاموسى » أن يبقى في معسكر الجيش حتى  
يكتمل تدريبه على أن يقضى معها يوما من كل أسبوع .

والكاتب لا يقدم جديدا حين يجعل « حوريس » يربى في مقاطعة غرب  
الدلتا فهو يذكر شيئا قريبا مما ذكره بلوتارك من أن « حوريس » كان يربى في  
بوتو<sup>(١)</sup> . وتقع بوتو هذه في شمال الدلتا<sup>(٢)</sup> .

جعل با كثير حاموسى بدلا من « أوزيريس » ليكون مدربا لحوريس على  
القتال كما يذكر بلوتارك<sup>(٣)</sup> .

واستبدل حاموسى بأوزيريس كان منطقيا مع الأحداث إذ لم يكن من  
السهل عليه أن يعيد أوزيريس للحياة مرتين .

وكما ذكر « بلوتارك » أن « حوريس » ولد ضعيف البنية كذلك جملة با كثير  
ضعيف البنية في حاجة إلى التدريب الجسدى ليعد للقيادة ضد « طيفون » وهذا  
ما دعا « إيزيس » إلى الاستجابة لحاموسى فى أن يبقى ابنها ملازما له فى معسكر  
التدريب ، فقد كان ضعف بنى « حوريس » دافعا « لست » لأن يتخذ من  
هذا الضعف حجة على عدم صدق نسبة لأوزيريس حين لجأت « إيزيس » إلى  
المحكمة العليا فى عين شمس طالبة حق ابنها فى عرش أبيه . ومن الغريب أن الكاتب  
يحدد مكان المحكمة العليا بأنه كان عين شمس ، وهو نفس المكان الذى تمت فيه .

---

(١) بلوتارخوس ، المرجع السابق ص ٣٦ .

(٢) انظر ، المرجع نفسه خريطة مصر .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

المحاكمة كما ورد في الأسطورة (١) .

«إيزيس» : نعم هلم ادن منى يا بنى ( يدنو منها ) إنك تعلم يا ولدى إن عليك واجبا كبيرا تؤديه لأبيك الشهيد ولشعبه الكريم ولن تستطيع أداء ذلك إلا إذا صرت أقوى رجل في الوادى كله .  
«حوريس» : ( يتغير وجهه قليلا ) طالما سمعت هذا منك يا أماء ولكن ما شأن القوة البدنية في ذلك هينى أقوى الناس كما تريد . . .  
أفلا يوجد في الحيوان بعد ذلك ما هو أعظم منى قوة وأهد فتكا ؟ ..

«إيزيس» : علمت عن تلقيت هذا .

«حوريس» : تلقيت عن تحوت الحكيم .. لقد روى لى عن والدى أوزيريس الشهيد أنه كان يقول « إنما يتفاضل الناس بصفاء قلوبهم وسمو أخلاقهم لا بقوة سواعدهم » .

«إيزيس» : هذا حق يا بنى ولكن أباك كان أقوى الناس حبا ، وكان مع ذلك أصفاهم قلبا وأسماهم خلقا . ألا تذكر يا بنى يوم وقفت في المحكمة العليا بعين شمس كيف اجتأ ذلك الإثم قاتل أبيك وغاصب عرشه فقدح فى نسبك محتجا بضعف بنيتك ولين عظامك ؟ . . . يجب يا بنى أن ترى ذلك المجرم أنك ابن أبيك ، (٢) .

تريد إيزيس لابنها هنا أن يكون الرجل القوي لتثبت أنه ابن أبيه كما تريده

---

(١) سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ١٤٣ .

(٢) مسرحية أوزيريس ، ص ١١٠ ، ١١١ .

أيضا الرجل القادر على قيادة حرب ضد «ست»، وحين تم لها ذلك باكتمال تدريبه تأخذ المعركة مكانها بين «ست»، وأتباعه من ناحية وبين «حوريس»، وأتباعه من ناحية أخرى انتهت بهدنة بين الطرفين يلجآن بعدها إلى المحكمة العليا بعين شمس لتخسم النزاع القائم بينهما. وكل منهما له أسبابه التي تدفعه إلى قبول التحكيم أمام هذه المحكمة ويعتمد «ست» على سلطته المؤثرة في القضاء ويعتمد «حوريس» على قوته التي يمكنها أن تطمئن القضاء إلى مصيرهم إذا ما وقفوا بجوار الحق.

وكما دار الصراع في أسطورة المحاكمة قبل أن يتخذ الآله قرارهم في صف حوريس فإن الحق أيضا في هذه المحاكمة لم يتحقق لمجرد معرفة صاحب الحق. وفي المحكمة تقرر أن يتصارع الطرفان وأن يكون حكم مصر للفائز بينهما. ويفوز «حوريس» في الصراع ويترك «ست» دون أن يقتله بينما كانت هتافات الشعب تطالب بقتله وأمه تدفعه إلى ذلك ثارا لأبيه ولكن لا يرى في قتل ست خلاصا للشعب لأن في أرحام الأمهات كثيرين أمثال ست وإنه إذا أرادوا أن يسود بينهم الاختيار فعليهم أن يكونوا للخير أنصارا، وأما عن انتقامه لأبيه، فهو يرفض ذلك لأنه يرى أن دم أبيه لم يذهب هدرا فإن المحنة منحت أوزيريس خلود الذكر ومنحته النماء والإزدهار إذ أن أشلاء أوزيريس المتناثرة في أرجاء الوادي جلبت البركة عليه فزادته خصبا على خصب.

وهكذا تنتهي مسرحية باكتير بالعودة إلى الاعتقاد المصري القديم في أن أشلاء «أوزيريس» المتناثرة هي سبب خصب الوادي.

هذا فضلا عن أن عدم قتل «طيفون» في كل من المسرحيتين سواء أكان مسرحية الحكيم أم باكتير لا يعود إلى الحوار اللفظي الذي يبين تسامح حوريس لما أورده كل منهما وإنما هو أن طيفون لم يقتل في الأسطورة وبقى إلها خالدا.

يعيش مع رع،<sup>(١)</sup> فلم يكن بد للثولفين وهما قد إلترما منذ البداية بالإطار العام للأسطورة من أن يدعاه يعيش حتى لايتهم أى منهما بالتزيد على حرفية الأسطورة .

وعلى هذا فلم يكن الطريق شافا أمام الحكيم ، وباكثر في الحصول على مادة المسرحية إذ أن مادة الأسطورة مجموعة ومحدودة بينما كان الطريق أشق بالنسبة لبكر الشرقاوى في مسرحيته أصل الحكاية ، التى تعرض فيها لأسطورة التكوين كما يراها المصريون القدماء .



## ب

تمة أكثر من أسطورة تناولت التكوين ، ، فى الأساطير المصرية القديمة . ارتبطت كل أسطورة عن التكوين بعقيدة خاصة ، فهناك أسطورة متعلقة بلاهوت هليوبولس وأسطورة ثانية متعلقة بلاهوت منفيس وثالثة بلاهوت اللاشمونين بالإضافة إلى كثير من أساطير التكوين الأخرى التى ارتبطت بالمعتقدات الخاصة لبعض أقاليم مصر القديمة ، تلك الأقاليم التى كان لها فى فترة من الفترات كيائها الدينى المستقل .

وتثير الديانة المصرية كثيرا من الإضطرابات والخطأ إذ أن المعلومات عنها لازالت ناقصة .<sup>(٢)</sup> ومهما يكن من أمر هذا النقص فإن بكر الشرقاوى فى مسرحيته

---

(١) أنظر سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ١٦٠

(٢) أنظر ، أدولف أرمان ، ديانة مصر القديمة ، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ، ومحمد أنور شكرى ، ( بدون تاريخ ) ، القاهرة : مصطفى البابى الحلبي ، ص ٣ .



« أصل الحكاية ، تصور أسطورة التكوين من بين مجموع ما وصل إليه عن  
المعتقدات المصرية دون الالتزام بلاهوت معين .

ويمكن تحديد ما أخذه الشرقاوى من أسطورة الخلق المصرية في جانبين  
جانب يختص بالموضوع ، والآخر يختص بالشخصية .

\* \* \*

— ١ —

تأخذ أحداث المسرحية مدة زمنية قدرها سبعة أيام ، وهى المدة المحددة  
لنهاية المسرحية ، ونهاية عملية الخلق ، وتحدد هذه المدة الزمنية لا يرد إلى الإطار  
المصرى القديم ، وإنما يرد إلى الإطار الدينى المستمد من التوراة والقرآن ،  
والذى يعتقد فيه أن الله خلق العالم فى ستة أيام ، أما اليوم السابع فكان بداية  
لمرحلة جديدة من مراحل العالم سواء أن فى المعتقد الدينى أم فى المسرحية .

هذا التحديد الزمنى لم يستخدمه المؤلف ليربط مسرحيته من حيث موطوعها  
بالمقائد الدينية فى مجتمعه وإنما استخدمه ليبنى عليه مسرحيته بناء فنياً ، فهو  
يجعل أحداث مسرحيته تتم فى سبعة أيام . وكل يوم يمثل فصلاً من فصول  
المسرحية . وتمثل بعض أجزاء النهار مشاهد المسرحية .

وفى غير ذلك لا يظهر ثمانية أثر معتقدات المؤلف الدينية ليسود الإطار  
المصرى القديم للأحداث فى المسرحية .

ويمكن تحديد هذا التأثير فى ثلاثة عناصر .

العنصر الأول : وهو رحلة الاله . والثانى الخلق ، والثالث ما بعد الخلق .

\* \* \*

تبدأ المسرحية بتصوير رحلة الإله أتوم فوق قاربه الإلهى يسبح فى المحيط  
السكونى نون وسط الغمر فى ظلام الليل الأزلى .

تذكر المسرحية أن هذا القارب صنعه الإله أتوم لنفسه . ويسمى المصريون  
هذا القارب « قارب ملايين السنين » ، ويسمى فى الصباح « قارب معتزت » ، ويسمى  
فى المساء قارب « مسكتى » (١) . ويرجع تصور المصريين لهذا القارب إلى عصر  
ما قبل التاريخ حيث كان المصريون يعيشون عيشة الصيد فى مناطق الدلتا ، فتخيّلوا  
« إله الشمس صيادا يدفع أو يهدف فى زورق يشبه الرمث مؤلف من حزمتين  
من الغاب ليمر به فى مستنقعات الغاب » (٢) . هذا الزورق تطور بتطور الحياة  
المصرية إلى سفينة ملكية فاخرة (٣) جميلة الصنع من الذهب طولها ٧٧٠ ذراعا  
وقام الآلهة أنفسهم ببنائه . (٤)

وصورة هذه السفينة تتم عن أنها فاخرة الصنع أو لا بد أن تكون كذلك .  
فهى ليست من الغاب وإنما هى مكان يسمح بإقامة أرضية تؤدى عليها أحداث  
المسرحية ، كما أنها مكان يتسع لأحد عشر شخصا ، وفيها مقصورة للآله أتوم ،  
فضلا عن مقصورات أخرى . وعلى المخرج أن يضع فيها كل الإمكانات الملائمة  
لحركة الآلهة على المسرح .

ويتحطم القارب الإلهى فى المسرحية (٥) . لتبدأ الأحداث بعدها بعيدا عن

---

(١) أنظر ، مرجريت مري ، المرجع السابق ، ص ٢٦٤ .

(٢) أنظر ، برستد ، المرجع السابق ، ص ٤٤

(٣) المرجع نفسه

(٤) أنظر ، ارمان ، المرجع السابق ، ص ٢٠

(٥) أنظر ، بكر الشرقاوى ، مسرحية أصل الحكاية ، ١٩٦٦ ، القاهرة :

مجلة المسرح ، العدد . ٣٢ ص ٦٥

القارب في رحلة صراع بين آتوم وأبنائه وأحفاده تأخذ طريقها بعيدا عن  
الأسطورة القديمة ، لتمثل عملية الخلق للعالم كما يراها المؤلف ، وكما يعيد صياغتها  
من خلال هذه الأسطورة .

\*\*\*

تظهر قمة التل الأزلى بعد ذلك فيتخذها المؤلف مكانا للأحداث الجديدة وهو  
بهذا يسير وراء إحدى العقائد المصرية القديمة ، التي كانت ترى الأرض قد برزت  
من الماء ، و « أن مكانا عاليا من الأرض كان أول ما ظهر على سطح ذلك الخضم  
القديم ، الذي سموة نون ، وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم ، فهو التل الموغل  
في القدم ، وفوق هذا التل القديم ظهرت المعالم الأولى للحياة » (١) .

هذه الحياة برزت في المسرحية سابقة على ظهور الأرض ، وتذكر المعتقدات  
المصرية القديمة ، أن إله الشمس عندما تكون « لم يجد مكانا يقف منه ، فوقف  
تل ، ثم صعد فوق حجر ال « بن بن في هيليوبوليس » (٢) .

أما كيفية بدء الحياة ، فإن لاهوت منفيس يتصور أن بتاح « صنع العالم  
من الطين ، أو أنه بواسطة نطقه لكلمات عبرت عن إرادته في الخلق » (٣) بينما  
يرى لاهوت هين شمس أنه وجد « فوق التل الطيني شيء يتناسب مع طبيعة  
العالم الطيني المجدب هذا الشيء هو بيضة طائر مائي خرجت منها أوزة استحال  
بخروجها الظلام الدامس إلى نهار واضح » (٤) وأنه من دموع الإله كانت

---

(١) إرمين المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٠٣ ، ١٠٤

Leach, M., Dictionary of folklore, legends and mythology, (٣)  
1950, New York wagnallz, vol.2, - P.908 .

(٤) إرمين ، المرجع السابق ، ص ٧٢

البشرية ، (١) .

وإذا كان لاهوت منفيس يرى أن البشر صناعة إله فإن لاهوت عين شمس يرى أن الإله كان « مزدوج الطبيعة فتولد منه الخلق » ، (٢) ويذكر أيضا أنه بعد أن تكون إله الشمس « وجد نفسه وحيدا فكر في أن يخلق له زملاء ( رفقاء ) فحمل من نفسه » ، (٣) .

تمت عملية الخلق في المرحلية نتيجة انقسام ذاتي للإله أنوم فهو يلد من نفسه . ومن هذا الانقسام أوجد أبوفيس وبتاح وحتحور وعندما تحول أبوفيس إلى إله انقسم في ذاته أيضا فتولد عنه أنوبيس ، وجنود الظلام . ثم تمت بعد ذلك عملية الولادة عن الطريق الطبيعي وهو بطن المرأة التي كان بتاح يراه المعمل الحقيقي ، الجدير بالدراسة . ولدت حتحور رع الذي انقسم درن عملية ولادة إلى اثنين رع وتحتوت ، اللذين يمثلان الشمس والقمر . وتمت عملية مولد تحتوت من خلال معركة بين جنود الظلام وبين رع . خرجت فيها هيئه ليكون منها القمر متخذاً شخصية تحتوت . يستند المؤلف في ذلك إلى العقيدة المصرية التي كانت ترى في الشمس والقمر هني حوريس . (٤)

ولما كانت حتحور هي المثلة للكون فإنها بعلاقتها بابنها رع ولدت نوت وتفنوت وجب وشو . فهي كما يتمثل المصري العلاقة بين السماء والشمس ، يتخيل فيها الشمس على هيئة عجل ذهبي تلده أمه بقرة السماء في الصباح . وينمو أثناء

---

(١) إرمين ، المرجع نفسه ، ص ٧٨

(٢) مرجريت مري ، المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٣) إرمين ، المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٠ .

النهار حتى يصبح ثورا سموه « كاميفيس ثور أمه » ، لأنه يلقح أمه في اليوم التالي شمسا جديدة ، أما في الأحوال التي تخيلوا فيها السماء امرأة فهناك نجده يتحدث عن طفلها الشمس الذي ينمو أثناء النهار ويصير رجلا كهلا في السماء ، ويختفي في الدنيا السفلى ، (١)

لم يترك المؤلف هذه الصورة دون أن يتعرض لها ، فلقد قامت علاقة بين رع وأمّه حتحور التي كان جميع الآلهة يرغبونها ، فهي من هذه الناحية لم تعد تصلح زوجا لأحد وسموها بالعاهرة إذ حدث أن تزوجت حتحور ابنها رع ، وهذا ما أدى به إلى أن يحدث الآلهة في هذا الشأن .

« رع ، : كل شيء قد جرى . كل شيء ... أمي .

« أبوفيس ، : العاهرة ...

« بتاح ، : أكل ... ماذا ألم بها ... ؟

« رع ، : أمي يا حضرات الآلهة قد صارب زوجتي ... (٢)

ويصاب الآلهة بالذهول . ويحاول رع أن يفهم ما حدث . ولما كان شروق الشمس وغيبتها يحدثان دون قدرة منها على إيقاف هذا الشروق وهذه الغيبة أو المولد والموت فإن ذلك إنما يكون مسئولية السماء التي تقوم بهذه العملية ، وهذا ما تذكره حتحور للآلهة فإن رع لا ذنب له ، فهي التي فعلت كل شيء وما كانوا يسمونه في المسرحية الأبحاث والدراسات والأكل .

« رع ، : (مندفعا في رجاء) صدقوني يا حضرات الآلهة إنه لا ذنب لي ..

« هاتور ، : (لا زالت على لهجتها) ليس هناك ذنب ... وليس هناك ندم ..

---

(١) إرمين، المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٢) مسرحية « أصل الحكاية » ، ص ٧١ .



من ذا الذى اخترع هذه الاشياء ... إتنى فعلت كل شىء ...  
إذا كنتم تريدون أن تعرفوا فإتنى فعلت الأبحاث والدراسات ..  
و ... والا كل ... (أتوم كن يصدق ، ورع يزداد إطراقا).

« بتاح ، . (مفاجئنا) هل أكلك يا هاتور ؟

« هاتور ، : (بعصية) بل أنا الذى أكلته . (١)

استخدم المؤلف هذا الموقف لبنى عليه مولد أبناء خنحور الأربعة ، وبهذا  
الميلاد تنتهى عملية الخلق ليبدأ بعدها العالم بعد الخلق .

\*\*\*

ضاق أتوم فى المسرحية بأبنائه وأحفاده وأمرهم بمغادرة الجزيرة وبينما هم  
يستعدون لمغادرتها قرروا أن يحاكموا هذا الإله .

وهذا الجزء من المسرحية يظهر فيه إلى حد كبير تأثر المؤلف بإحدى  
الأساطير المصرية القديمة وهو لم يأخذها مأخذاً مباشراً ليقدّمها فى مسرحية وإنما  
بنى عليها الموقف النّهائى فى المسرحية .

تذكر هذه الأسطورة أن الإله رع ومسكانه هنا مكان أتوم فى المسرحية  
قد أصابته الشيخوخة (٢) هذا الإله نفسه تذكر أسطورة أخرى أنه بعد أن تقدمت  
به السن دبر له بنو البشر مؤامرة ، فطلب الإله من حاشيته أن ينادوا إليه هينه  
وأبنائه ومعهم الآباء والأبناء الذين كانوا فى صحبته عندما كان لا يزال فى المحيط  
الابدى . وحضر الآلهة جميعاً ومعهم والده نون . (٣)

---

(١) المسرحية ، ص ٧٢ .

(٢) سليم حسن ، المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١١٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٧٣ .

وفي المسرحية لم يكن البشر الذين دبروا مؤامرة لآتوم ، وإنما كان أبنائوه وأحفاده هم المدبرون لها . فان آتوم بعد أن أعطى أمره لهم بمغادرة الجزيرة الإلهية . تجمعوا استعدادا للرحيل دون أن يدروا أى مكان يذهبون إليه . وهنا بدت فكرة لرع وهي أن يعلن أنه سيد العالم الجديد ، هذا العالم الذى أراد آتوم أن يطرده من الجزيرة ، وفي هذه اللحظة يخرج آتوم شبه عار وهو يجرى هاربا من أبوفيس الذى يلاحقه وتعلو صرخات آتوم . وهنا يطالب تحوت بأنقاذه غير أن أبوفيس يصرخ فيهم ألا يقترب منه أحد لأنه قرر أن يطرده من هذا العالم . وهنا يجدرع أن هذه فرصته للتخلص من آتوم ، فيطالبهم بمساعدة أبوفيس في طرده من هذا العالم .

« آتوم ، : ( صارخا ) الحقونى .. الحقونى ... ابعده

« تحوت ، : ( فى حركة آلية ) ساعده ... ساعده

« أبوفيس ، : ( صارخا فيهم ) لا يقترب منه أحد ... إنه ملكى ... ابعده  
هنا جميعا .. لانتى أطرده بنفسى من هذا العالم .

« رع ، : ( فى لهجة سيد العالم ) آه ... هذه فكرة حسنة يجب أن  
يستغلها ... فعظم القيادات السليمة ترتكز على استغلال  
أفكار الآخرين ... ( مناديا ) أبوفيس .. أطرده يا أبوفيس .  
أطرده ( للآخرين ) ... وأنتم جميعا ساعده ... ساعده ...  
ساعده ... هكذا أمركم (١)

ويقرر الأبناء والأحفاد أن يحاكموا آتوم ، فيطلب منهم أن يدعوا والده

---

(١) المسرحية ، ص ٨٩ .

نون ليدافع عنه في المحاكمة . وتكاد هذه الصورة تقترب من دعوة رع لوالده  
نون في الأسطورة ، فإنه في الأسطورة اقترح على ابنه طريقة الانتقام من البشر<sup>(١)</sup>  
أما في المسرحية فإنه يقوم بمحاكمة ابنه فيروث ، غير أن الأبناء والأحفاد يقررون  
محاكمته مرة ثانية ويحكمون عليه بالموت .

يستقبل آترم هذا القرار في شجاعة ، ويزيد على ذلك أن يطلب من أنويس  
أن يسرع بتنفيذ القرار فقد رأى من أبنائه وأحفاده ما أشعره بخيبة أمل كبيرة .  
هذا الإحساس يكاد يكون مقارباً لإحساس رع حين تأمر عليه البشر ، غير أن  
رع لم يعتزل الدنيا فيموت وإنما اعتزل الدنيا ليرتفع إلى السماء<sup>(٢)</sup> . وقيل إنه  
قال متعللاً بعد نكران بني الإنسان له : بحياتي لقد تعب قلبي من وجودي  
معهم ،<sup>(٣)</sup> .

ولا يتناقض الشرقاوي حين يحمل الإله في المسرحية موت ، فإن فكرة  
موت الإله لم تكن غريبة على المصري القديم ، فقد اعتقد أن إلهه دأوزوريس  
كان يحيا حياة بشرية ، ثم مات ،<sup>(٤)</sup> وورد أيضاً في أساطيرهم دأن نسخة من  
أبناء رع قد دفنوا في إدفو وكان لهم عيد خاص وكان يقدم لهم القربان كل  
يوم ،<sup>(٥)</sup> . كما كان معبد هابو يعد د بمثابة الجبانة التي يرقد فيها أولى الآلهة

---

(١) سليم حسن ، المرجع السابق ص ٧٣ .

(٢) انظر ، مرجعيت مري ، المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٣) أرمن ، المرجع السابق ، ص ٧٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٠٩ .

(٥) المرجع نفسه .

المصريين ،<sup>(١)</sup> ماذا فضلا عن إله الشمس رع يموت كل يوم ، وتلقى جثته الميتة في القارب ، قبل أن تشرق على أرض مصر بعد عودة روحه إلى الحياة ثانية<sup>(٢)</sup>.

وإذا كانت الأساطير المصرية القديمة حول التكوين قد منحت المؤلف مادة مسرحية يبنى عليها أفكاره ، إما بقبول الأحداث قبولاً مباشراً أو عن طريق تأثره بها ، فإن هذه الأساطير أمدته كذلك بشخص مسرحية .

\*\*\*

— ٢ —

استمد الشرقاوي شخص مسرحية من الآلهة المصرية عموماً ، لم يستند في ذلك إلى لاهوت معين من لاهوت الديانات المصرية القديمة ، ولقد اختارهم جميعاً نظراً لما يمثلون في هذه الديانات .

وتحتوى المسرحية على اثني عشر شخصاً يمثلون الآلهة المصرية القديمة ، وأقدم هؤلاء الآلهة هو « نون » ، المحيط الأزل<sup>(٣)</sup> الموجود قبل بدء الخليقة ، والذي وجدت منه الخليقة ، وهو في لاهوت هليوبوليس والد آتوم<sup>(٤)</sup> ، بينما يعد في لاهوت منفيس أحد الآلهة الذين أوجدتهم بتاح<sup>(٥)</sup> . وإن كان هناك معتقد أيضاً ربما تطور عن هذه الفكرة وهي أن بتاح هو ذلك المحيط نون الذي خرجت منه

---

(١) إرمين ، المرجع نفسه ، ص ١٠٣ .

(٢) انظر ، مرجعيت مري ، المرجع السابق ، ص ٢٨٧ .

(٣) Hooke, S.H., Middle Eastern mythology, 1968, London :  
penguin, • P. 71 •.

Ibid,

(٤)

(٥) إرمين ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

جميع المخلوقات ، وفي لاهوت الاشمونين بعد نون أحد المخلوقات الثمانية التي كانت أول من ظهر إلى الوجود ، وكانت على هيئة أربعة تماثيل وأربعة صفادع<sup>(١)</sup> ولم يكن نون هو اسم المحيط الأزل فقط وإنما سمي النيل كذلك بنون ، وهذه التسمية ربما كانت استعارة من نون رب المياه الأولى<sup>(٢)</sup> .

ظهر نون في الأسطورة المصرية القديمة حين استدعاه رع مع من استدعى من الآلهة ليناقدش معهم المؤامرة التي دبرها البشر ضده ، وكان هو صاحب الرأي الذي أخذ به رع<sup>(٣)</sup> .

وفي المسرحية كان اسم نون يتردد في ثناياها بصفته والد آتوم فضلا عن أنه المحيط الذي تسبح فيه سفينة آتوم ، ولم يظهر نون إلا في نهاية المسرحية ليقوم بمحاكمة ابنه الذي استدعاه لهذا السبب .

أضافت شخصية نون بظهورها جانبا فكاهيا اعتمد على المفارقة فالآب القادم من المحيط يأتي ليحاكم ابنه ، وهو في ذلك ينظر إلى نفسه وإلى قدرته على الحديث ، فيبرئ ابنه من تهمة التطور الذي أحدثه في الكون ، بينما لا يتعرض لتهمة خلقه للموت التي يريد أبناءه أن يعاقبوه من أجلها ، لقد حضر هذا الآب في البداية ليدافع عن ابنه ، فيرفض ذلك ويقبل أن يكون قاضيه .

« نون ، : ولكني لن أدافع عنك .

« آتوم ، : أيه ... !

Ibid. ، P. 72 .

(١)

(٢) أرمن ، المرجع السابق ، ص ١٨ ، انظر ، سليم حسن ، المرجع السابق ،

ج ١ ، ١٣٧ .

(٣) انظر ، سليم حسن ، المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٧٣ .



«نون» : طبعا .. كيف تتوقع منى أن أدافع عنك أمام أولاد وأحفاد هم  
أحفادى وأحفاد أحفادى .

«أتوم» . ماذا تقول ؟

«نون» : أنت مجنون .. ابحث لى عن مهمة أخرى أفضل .. فأنا متقلب  
إن لى قة وقاعا .. وأنا الآن فى قمتى ..

«أتوم» : ماذا يعنى هذا ؟.. أتريد أن تكون أنت القاضى !

«نون» : إذا كانت هذه هى القمة فأنا أَرْضى بها .. القاضى : نعم ( يفكر )  
القاضى هذه كلمة ظريفة ليس لها مثيل فى المحيط (١) ..

وبعد المحاكمة يعود نون ثانية إلى الماء تاركا ابته بين أبنائه وأحفاده يواجه مصيره

\*\*\*

هذا الابن أتوم تعدد تعاليم هليوبوليس ، على رأس جميع الآلهة (٢) . وفى  
كثير من الأحيان تظهر صورة أتوم ملتصقة برع حتى د أنه ليعد فى اللاهوت  
الهليوبوليسى وجها آخر لرع (٣) فهو على كل حال إله الشمس . ويسمى هذا الإله  
فى هليوبوليس فى الصباح «نخبر» وفى الظهيرة رع وفى الغروب أتوم (٤) . ويصور  
المصرى أتوم فى صورة الرجل الوقور (٥) الذى يمثل الشمس فى غروبها .

---

(١) المسرحية ، ص ٨٩ .

(٢) إرمين ، المرجع السابق ، ص ١٠٥ .

James, E.O., Myth and Ritual in the near east, 1968, (٢)  
New York, Fredrick - P. 83 ..

(٤) إرمين ، المرجع السابق ، ص ١٨ .

(٥) انظر ، أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٧٠٤ ، مرجعيت

مري ، المرجع السابق ، ص ٧٢ .

ولقد برز آتوم قوة منفصلة عن رع في أسطورة المحاكمة بين حوريس وسف ، وكان ظهوره فيها محايداً<sup>(١)</sup> ساعة الفصل في القضية بعكس رع الذى كان يحابى سف . هذا فضلاً عن أن قوة آتوم جعلته في النهاية يستسلم لرأى الآلهة ، ويخضع فيعطى الوظيفة — أى المالك — لحوريس ابن أوزوريس<sup>(٢)</sup> .

هذا الإله جاء إلى الوجود بنفسه ، فهو الإله الأزل الذى وجد في البدء<sup>(٣)</sup> ، هذا مع العلم بأن جميع المصادر تذكر أنه ابن نون . وفيما يبدو أن خلقه لنفسه هذا أضيف في مرحلة متأخرة إلى لاهوت هليوبوليس أو أنه يعنى بأبوة نون له أن عملية خلق آتوم لنفسه ، تمت داخل المحيط الأزل ومن هنا تكون نسبة آتوم إلى نون .

وفي المسرحية يظهر آتوم لأبوفيس بعد أن ولد بتاح ، فيذكر أبوفيس أنه يجد سعادة في مشاهدة أعظم حدث في الكون ، وهو انقسام آتوم وولادته ابناً جديداً ، ويرد عليه آتوم بأن هذه لم تكن المرة الأولى التى يلد فيها ، فقد ولده بنفس الطريقة ، فيخبره أبوفيس أن هذا ليس مهماً لأنه لم يشهد بنفسه عملية مولده ، لذا فهو يشعر بسعاده لرؤيته هذه العملية ، ويسأله ، إن كان قد شعر بسعادة حين ولد فيجيبه بأنه لم يولد .

«أبوفيس، : وأى سعادة .. لقد شاهدت أعظم حدث في الكون بنفسى ..  
لقد انقسمت .. وولدت .. كائناً جديداً يبدد وحدتنا ويساعدنا  
في هذا المحيط الرهيب الموحش نون .. المجد لك يا آتوم ..

---

(١) إرمان ، المرجع السابق ، ص ٨٩ .

(٢) انظر المرجع نفسه ، ص ١٦٠ .

(٣) سليم حسن ، المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٩٠٤ .

« آتوم » : ولكن هذه ليست المرة الأولى التي انقسم فيها .. لقد ولدت بنفس الطريقة .

« أبوفيس » : كل هذا غير مهم بأتى لم أشهد نفسى وأنا أولاد ، لذلك لم أشعر بأية سعادة .. هل شعرت أنت بالسعادة حين ولدت .

« آتوم » : لأتى لم أولاد .. (١)

كان آتوم هو بطل المسرحية ، التي بدأت بمحاولة خلق العالم ، و انتهت بالحكم عليه بالموت .

فإن السكاهن يصوره قبل أن تبدأ الأحداث المسرحية بأنه كان « وحيداً وسعيداً في محيطه ، في صراع سرمدى و زمان أبدي ، في محيطه سار آتوم شقياً بانفراده ، في حياته صار آتوم تعيساً بوجوده بحياته » (٢) ويظهر آتوم بعد ذلك في قاربه ومعه ابنه أبوفيس يحذف ، ويبدو أن آتوم في حالة غير طبيعية فهو يقوم بعملية انقسام ، أو ولادة يكون نتيجتها إنتاج ، ثم تولد من بعده هاتور ، ويحاول بعدها أن يلد ولكن يتضح لابنائه أنه أصيب بالعقم . وتبدأ الحياة تطورها بعد ذلك عن طريق الابناء إلى أن يحكموا عليه بالموت ، بناء على فكرة طرأت على رع وهي أن يسود العالم ، غير أن رع ما أن حادثته نفسه أن يسود العالم ، حتى وجد أمامه أبوفيس ، فطلب منه : أن يقبض أولاً على رع وبعدها يتناقشان في أمر سيادة العالم .

\*\*\*

وأبوفيس كما تصدر المصادر المصرية القديمة ليس إلها وليس ابناً لإله ، وإنما

---

(١) المسرحية ، ص ٤٨ .

(٢) المسرحية ، ص ٤٧ .

هو د وحش هبولى يم سدد الإله رع عندما يذهب لنومه ، وكذلك عندما يستيقظ ،<sup>(١)</sup> ، هذا الوحش يمثل بصورة الثعبان ، ويعبد د أشد أعداء الشمس قوة وخطراً ،<sup>(٢)</sup> ، وقد تخيل المصريون الحية أبو فيس تعترض موكب الشمس إذا ما كان الاصيل فتروعه وتشقيه<sup>(٣)</sup> .

هذه الحية تمثل صراها لا ينتهى فى حياة إله الشمس إذ أن الحركة بينهما متجددة تحدث كل يوم ، فأنويس هو أحد العقبات التى تواجه إله الشمس وهو لا يستطيع تدميره ، وإنما ينتظر رع فى نفس المكان كل ليلة وفى كل ليلة أيضا تقفز المعبودات التى ترافق الشمس المينة فى القارب وتقيّد الثعبان العظيم بالسلاسل وتطعنه بالسكاكين ولكنه كل ليلة يتحرر من قيوده ويعود قويا سليما على أهبة الاستعداد للصراع الذى تدور عليه فيه الدائرة ،<sup>(٤)</sup> .

وإذا كانت المعبودات تدافع عن إله الشمس فإن لأبو فيس أنصاراً أيضا من الثعابين . إذ أن الثعابين تنقسم إلى قسمين : أحدهما ينضم إلى إله الشمس والآخر يعادى إله الشمس منضمّا لأبو فيس<sup>(٥)</sup> .

وهل هذا فاقد كانت رحلة إله الشمس مليئة بالمخاطر بسبب الظلام من جهة وبسبب هذا الثعبان<sup>(٦)</sup> من جهة أخرى ، فقد كانت لهذا الثعبان القدرة على

---

(١) Tevelde, H., Seth : God of confusion, Translated by G.E. van Bearen Papo, 1967, Leiden, Brill, «P. 81».

(٢) إرمان ، المرجع السابق ، ص ٢١ .

(٣) أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، ص ٨٠٤ .

(٤) مرجريت موى ، المرجع السابق ، ص ٢٨٧ .

(٥) المرجع نفسه .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٢٦٥ .

على ابتلاع المحيط السمارى<sup>(١)</sup> ، ومن أجل ذلك عد عند المصريين رمزا لكل مكروه ودنيء<sup>(٢)</sup> . كما عد الممثل الكامل لقوة الظلام . ومع أن ست كان يرمز إلى قوة الظلام<sup>(٣)</sup> التي قتلت أوزوريس إلا أن المصريين عبده بينما لم يعبد أبوفيس ، وربما كانت عبادة المصريين لست مردما إلى اتصاله الوثيق برع وحربة لأبوفيس حين يتقدم سفينة الإله في سيرها الليل .

ظهرت هذه الشخصية مرتبطة بآتوم حين كانا وحيدين ، فوق ظهر قارب آتوم . ولم يبد على أبوفيس شيء يجعله متمایزا إلا حين شعر آتوم بعقمه فرفع درجة أبوفيس إلى الألوهية ، وهنا ظهرت شخصيته فإنه صنع أول ماصنع جنود الظلام .

أراد أبوفيس من آتوم وابنه بتاح وحتحوت أن يخضعوا له وأن يعبدوه ، فلما رفضوا أعلن أسفه لسوء تقديرهم ، فقد عرض أهم أفكاره لكي يفرحوا بها ، ويرد للكون كرامته بعد أن خيب سيد العالم أمله وأصبح عاقرا . لذا فإنه سيجارس أول عمل له بصفته إلها ، وذلك بأن يلد :

« هاتور » : : إتنا لن نخضع لك ...

« بتاح » : ولن نعبدك .

« أبوفيس » : أنا آسف على سوء تقديركم هذا . . . لقد عرضت عليكم أهم أفكارى لكي تفرحوا بها فأرد بذلك إلى هذا الكون كرامته بعد أن خاب أمل سيد العالم وأيقن أنه قد صار عاقرا . . .

---

(١) سليم حسن ، المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٩٦ .

(٢) ارمن ، المرجع السابق ، ص ٢١ .

(٣) Parrinder, C. witchcraft European & African, 1963, London : Penguin .P. 127 .



(أتوم يفاجأ والآخراڤ ڤدمشان) . . . اعذرونى سامارس  
أول عمل بصفى إلها حق أحقق ما أريد وما يجب . . . لآتى  
سأله عن إذنكم (١)

وتم عملية الولادة ليكون تتاجها جيش من العتمة ، على رأسه أنويس  
ويصبح أبوفيس بذلك ملكا للعتمة . . . ويسود العالم الاضطراب إلى أن تلد  
حتحور رع ذلك الضوء المشرق الذى يستطيع بتاح أن يستخدمه ليستولى على  
نصف جيش أبوفيس . ويدور صراع بين جيش العتمة وجيش الثور إلى أن  
ينتهى الأمر بأتوم إلى أن يلعن أبوفيس ويسلب منه جسده . ويصبح أبوفيس  
بذلك خارجا عن قانون الجسد ، ولا يسرى عليه قانون الموت ، ومن ثم فيظل  
قادرا على أداء مهمته قائدا للعتمة متشكلا فى الصورة التى يريدما .

ومع أنه ساهم فى وضع أتوم ذلك الموضوع الذى انتهى به إلى المحاكاة فإنه  
لم يكن عضوا فى هذه المحاكاة ، إذ أنه معنى من قانون الموت وهو لم يكن يعرف  
ذلك حين أخذ يطارد أتوم .

قام بمحاكاة أتوم تاسوع يمثل أولاده وأحفاده . هذا التاسوع يتكون من  
بتاح وحتحور وأنويس ورع ونحوت وشو وجب ونوت وتفنوت . ولم يكن  
هناك تاسوع فى الديانة المصرية يتكون من هذه المجموعة . وهؤلاء جميعا يمثلون  
خليطا اختاره المؤلف من بين الأساطير المصرية ليكون تاسوع مسرحيته .

\*\*\*

ويعد أتوم فى تاسوع منفيس المتصل بالاله بتاح أعظم آلهة هليوبوليس (٢)

---

(١) المسرحية ، ص ٦٠ .

(٢) انظر ، إرمين ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

أحد أعضائه ، وبتاح هو الوحيد الذى اختاره المؤلف من بين تاسوعه بينما اختار خمسة من تاسوع هليوبوليس الذى يتكون من دأتوم وشو وتفنوت وجب ونوت وأوزوريس وإيزيس وست ونفتيس ، (١) . كما كان هناك أيضا مجموعات من الآلهة تمثل دأحفاده وأحفاد آله آتوم الذين امتازوا بتقديس الناس لإياهم وعدوا آلهة ، فاضطر الكهنة أن يؤلفوا من بينهم مجموعات منها التاسوع الصغير الذى يتكون من حوريس بن إيزيس وتحت ومعات وأنوبيس ، ولكى يكملوا العدد أضافوا إليهم بعض أسماء لآلهة غير مشهورين ، (٢) ومن هذا التاسوع اختار الشرقاوى شخصيتى تحت وأنوبيس .

وأيا ما كان اختيار المؤلف فإن فكرة التاسوع استهوت والتزم بها فى مسرحيته مما أدى به إلى وضع شخصياته فى مجموعة سماها التاسوع لتحاكم آتوم . والتزم المؤلف بأن يكون عددهم تسعا على الرغم من أن المصريين القدماء لم يلتزموا دائما بهذا العدد ، فإنه أحيانا ما كان التاسوع يزيد عن تسعة آلهة ، (٣) . ولقد حملت شخصيات تاسوع المؤلف الكثير من خصائصها التى أعطتها الأسطورة المصرية لهم .

ويمد بتاح فى المسرحية الابن الثانى لآتوم ، وهو حين ولد خيب ظن آتوم فيه فإنه لم يولد طفلا ، وإنما ولد رجلا عجوزا ذا لحية بيضاء مهيبة (٤) مما أدى بآتوم إلى أن يطلب من أبوفيس أن يلقيه فى اليم . اتردد أبوفيس فى صنع ذلك ويحاول بتاح أن يجعل والده يعترف به ولكنه يرفض ذلك .

---

(١) Tevelo, H., Op. Cit. 1967, -P. 270.

(٢) انظر ، ارمن ، المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

(٣) انظر ، المرجع نفسه .

(٤) المسرحية ، ص ٩٥ .

تظهر على بتاح منذ البداية علامات العالم فهو دائم السؤال كثير الملاحظة ،  
اخترع الجغرافيا ، ويحاول اختراع الكتابة ، واكتشاف الحساب ، فضلا عن أنه  
كان يدفع بأنوم إلى اختراع النظام ، والقانون ، والتاريخ ، وينجح في ذلك ، ولم يبق  
منه إلا أن يطلب منه أنوم أن يلد العدالة ، ولكنه يفشل في ذلك .

اتخذ بتاح له مكانا في الجزيرة أقامه معملا لأبحاثه ، أخذ إلى هذا المعمل أنوم  
ليعرف من خلال دراسته له أسرار قوة الخلق التي يملكها أنوم ، ولكن روع  
يأتي ليقبض على أنوم ويقدمه إلى المحاكمة ، ولم يبق أمام بتاح إلا أن يقوم هو  
نفسه باختراع العدالة ، ويسمى بتاح هذا الاختراع عملية ولادة ، فهو يذكر  
لهم أنه ولد وكان مولوده العدالة وهي اختراعه الذاتي :

« بتاح ، : انتظروا لحظة أتى اختراع شيئا في معمل بعيد التوازن والاستقرار  
للعالم ... »

« روع ، : أين هو ؟ ... خلصنا ... »

« بتاح ، : أنه يخترع الآن في المعمل ... جنودا هائوا الاختراع ...  
( الجنود يسرعون لكي يأتوا به )

« بتاح ، : نتشهدون الآن عجبا ... إلتى ألد (١) »

ومع أن المؤلف وضع بتاح مع أنوم وروع في إطار واحد وهو الإله الوحيد  
الذي لم يحمل اسم الشمس (٢) فليس هناك إله سواء يمكن أن يمثل الشخصية  
التي كانت له في المسرحية .

وقد استقل بتاح في الأساطير المصرية بلامه الخاص به ، كما استقل

---

(١) أحمد أحمد بدوي ، المرجع السابق ، ص ٨٠١ .

(٢) انظر ، ارمن ، المرجع السابق ، ص ١٩ .

بتأسيغه ، وتمثل فكرة الخالق في لاهوته مرحلة متطورة عن اللاهوت الشمسي ، فهو يمثل بالنسبة لعباده « رأس المعبودات ورب الأرباب ومبدع الكون » (١) . كما عد « رب الفنون والصناعات حاميا لإصحابها وملهما لهم جميعا » (٢) . وهذا الإله لم يظهر في صورة حيران قط ورسم دائما في صورة إنسان (٣) ، ولقد ظلت عبادته قوية خلال التاريخ المصري القديم وخاصة بين طبقات المثقفين ، (٤) ووصلت الفلسفة القائمة على لاهوت بتاح إلى قمتها في الأسرة العشرين حيث عد « قوة الفكر الخالص التي هي الأصل الأخير النهائي في الخلقية كلها » (٥)

أدرك المؤلف طبيعة هذه الشخصية ، كما ترسمها الأساطير المصرية ، فجعل منها المدافع عن قوة الضوء ، كما جعلها الحريصة على أن يعطى للعدالة فرصة قول كلمتها في آتوم .

وقد ربط المؤلف إلى حد كبير بحتحور ، ولم تكن حتحور في الأسطورة المصرية ترتبط به ، وإنما كانت مرتبطة دائما بإله الشمس وتعد حتحور من أم الآلهة المصرية ومع ذلك فتوجد صعوبة كبيرة في دراستها وذلك أنها « تتمتع في ذاتها بشخصية كثير من الآلهة الأخرى فهي آلهة السماء ، وهي « سخمت اللبوة » ، وأخيرا تمتزج هي وإيزيس امتزاجا شديدا » (٦) حتى

---

(١) أحمد أحمد بدوي ، المرجع السابق ، ص ١٥٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٨٨ .

(٣) Emery, W.B , Archaic Egypt, 1962, London : Penguin, (٣) . P; 122 .

Ibid.

(٤)

(٥) مرجريت مري ، المرجع السابق ، ص ٢٢٠ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٢٦٠ .

إن حتحور وإيزيس وجدتا في بعض الأحيان . وإن كانت .، إلا ما كن الرئيسية  
التي عبدت فيها حتحور هي دندرة والدير البحري في الجانب الغربي من طيبة بينما  
كانت عبادة إيزيس تتمركز حول أيدوس وأيو صير ، (١) :

وحين اتخذ المصريون من البقرة والشجرة رمزا للسماء ، نوت ، جمعوهما في  
اسم حتحور (٢) . ومثلت على أنها آلهة السماء . (٣) كما أنها أيضا كانت في بعض  
الأساطير المصرية عين الشمس وهي التي أرسلها أبوها رع لتعاقب البشر . (٤)

وفقدت هذه الالهة رويدا رويدا مميزاتهما الخاصة بإلهة السماء (٥) ، ثم إرتبط  
اسمها باسم حوريس فهي البقرة التي أرضعته وكان اسمها يعني بيت حوريس (٦)  
أي موطنه وملأذه ومن ثم أصبحت رمزا للامومة (٧) ، وفي المصور المتأخرة  
حدثت راعية للحب والمرح ، (٨) . وتبلى في قصة المحاكمة بين حوريس وسك  
قادرة على جلب السرور إلى قلب رع حين غضب وذلك بأن كشفت عن ساقها  
فقد كان ذلك مدعاة لمسرته . (٩) .

---

(١) Dennis, J.T. The burden of Isis, 1910, London : John Murray, - P.12 .

(٢) أحمد أحمد بدوي ، المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٧٩٩

(٣) المرجع السابق .

(٤) أنظر ، سليم حسن ، المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٧٣ - ٧٤

(٥) أرمن ، المرجع السابق ص ٣٦

(٦) Emery, W.B., op, Cit., 1962, - P.124 .

(٧) أحمد أحمد بدوي ، المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٠٤

(٨) Ibid.

(٩) أنظر ، سليم حسن ، المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٤٧ ، ١٤٨



ونقل الشرقاوى صورة حتحور ، فهى تمثل المرأة الفاتنة ، والذى يسميها الجميع الداعرة لأنها ترفض الزواج بأى منهم ، وهى لا تريد أن تصبح زوجة كما أنها لا تريد أن تصبح عامرا . ولقد أرادها المؤلف بمثابة الكون ، وكل ما على الأرض من صليبها . ويرفض أتوم حمايتها فيتقدم أبوفيس الطامع إلى جسدها ويطلب منها أن تأتى إليه ليحميها فيقفز نحوها فتفر منه ، وتعلن أنها لن تكون لأحد منهم مهما كان دوره ، وإبداعه فى هذا العالم . وكأنما يستهدى المواقف الأفكار اللاهوتية فيضيفها إلى مسرحيته فإن الكون ليس ملكا لأحد ولا يجب أن يكون .

وأبوفيس،: ( وقد توقف لحظة ) . . . هذا سهل جدا كل ما فى العالم الآن يطرد بعضه بعضا تعالى إلى . . . سأحريك أنا ( يقف نحوها فتفر منه ) .

هاتور: ( بعد أن تفلت منه ) إنكم جميعا تسبوننى . . . ولكنكم تملون إلى . . . هذه هى الكراهية . . . وليكننى لن أكون لأحد منكم مهما كان إبداعكم فى هذا العالم دو إضافة لهذا الشعور الجديد إليه حتى أتوم نفسه لا يحمينى . . . فأى إبداع جديد آخر يضيفه إلى هذا العالم بتجاهلى وسكرانى . . . هذه الأرض التى تمهون عليها من صلبى أنا . . . فكيف تنكرون على الحياة التى أريدها وأنا هى التى تحميك ، (١)

وتلد حتحور رع وهى بذلك تمثل الكون الذى تخرج منه الشمس . ومن علاقتها بابناتها تنجب منه ، نوت ، وجب ، وتفنوت ، وشو . كان هذا الإنجاب

---

(١) المسرحية ، ص ٦٩

إلتزاما من المؤلف بصورتها كرمز للامومة . وتتطلع حتحور بعد ذلك إلى علاقة حب بينهما وبين بتاح الذى لا يريد هذه العلاقة وإنما يريد دراستها لمعرفة الحياة فى بطنها فهذه البطن قد استطاعت أن تتجب أكثر مما استطاع إله أن ينجب .

لقد انفصلت العلاقة بين رع وبين حتحور بعد أن كبر رع وأخذ يفكر فى أن يصبح سيد العالم . ولم يأخذ هذا الانفصال صورة حادة وإنما لم يعد هذا التلاصق الذى ظهر فى بداية مولده قائما .

\*\*\*

ارتبط رع بأنوبيس فى المسرحية من حيث أن كلا منهما كان قائدا للجند ، يقود رع جنود النور ويقود أنوبيس جنود الظلمة . ويصل الأمر فى النهاية إلى أن يكون أنوبيس ضابط بوليس يوجه بقوة رع .

ولم يكن لأنوبيس أى علاقة بأبوفيس ، فى الأساطير المصرية القديمة . وقد ربط مرة برع وربط مرة أخرى بأوزيريس ، وقد ذكر أنه الابن الرابع لرع (١) . كما قيل كذلك إنه ابن نفتيس ولدته فى الخفاء (٢) ثمرة لعلاقة غير شرعية بين أوزيريس ونفتيس وقامت إيزيس على تربيته (٣) ويبدو أن هذه الفكرة كانت محاولة من الكتبة المصريين للربط بين أنوبيس وأوزيريس إذ أن أنوبيس ، من أقدم الآلهة المصرية ، وكان يعد راحيا للموتى إلا أن أوزيريس طغى عليه ، واتخذ جميع صفاته ومزاياه ، ثم تقدمه فأضحى بذلك سلطانا

---

(١) أنظر ، إيرمن ، المرجع نفسه .

(٢) أنظر ، بلوتارخوس ، المرجع السابق ، ص ٦٣

(٣) أنظر ، إيرمان ، المرجع السابق ، ص ١٠١

على العالم الآخر، (١) . وكان مكان عبادته هي بلدة أييدوس (٢) ، ودراسة الإله أنويس ترىنا أنه كان في الأصل إله الموت للفرعون لحسب (٣) ، كما أنه يظن أن كاهن أنويس هو القاتل الرسمي للملك (٤) في المعتقدات الخاصة بقتل الملك.

ولقد فقد أنويس إتصاله الوثيق ، بالفرعون وأصبح مرتبطا بإيزيس كحام لها . وكان يعد حارسا للموت (٥) والقائم بوزن الميت ، عند محاكمته ، ليعرف إن كان صاحبه صادقا أو غير صادق (٦) . كما عد هذا الإله حارسا للآلهة (٧) .

وقد اتخذ أنويس في المسرحية صورة الحارس . وكان يقوم بقيادة جنود العتمة . يتقبل أوامر سيده أبوفيس في طاعة عمياء فهو في هذه يتخذ صورة الكلب التي كان يمثلها عند المصريين القدماء .

وتأخذ جنود العتمة في مقاومة الضوء ، بقيادته إلا أنه حين يفقد أنويس جسده يتحول داخل التابوع إلى ضابط شرطة ينفذ الأوامر بنفس الدقة التي كان ينفذ بها أوامر أبوفيس وكان أول عمل له هو القبض على آتوم لتقديمه للمحاكمة . وحين يلتقي بآتوم طلب إلى أنويس أن يغير وظيفته فانه كان يكفي

---

(١) أحمد أحمد بدوي : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٧٩

(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٥

(٣) مرجع مري ، المرجع السابق ، ص ٢٥٣

(٤) المرجع نفسه

(٥) أحمد أحمد بدوي ، المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٥٢٩

(٦) هنري جيمس برستد ، انتصار الحضارة ، ترجمة أحمد فخري ، سنة

١٩٦٢ ، القاهرة : مكتبة الانجلوا المصرية ، ص ١٣٦

(٧) إرمان ، المرجع السابق ، ص ١٠١

أن يناديه أبو فيس ، لكي يتأخر العالم في مشروع من مشروعاته ، فهو لعنة من لعنات هذا العالم ، فيخبره أنويس بأنه تغير وأنه يريد أن يكون إحدى قوى هذا العالم ، لذا فهو يعمل ضابط شرطة ؛ بمعنى أنه يجب عليه أن يمنع حدوث أى شيء ، ولم يكن عمله هذا في نظر آنوم تغييرا ، فهو لم يكن يعمل مع أبوفيس غير أن يمنع حدوث أى شيء في العالم .

« آنوم ، : أنت أسير لعادتك يا أنويس .. كان يكفي أن يناديك أبو فيس .. أنوفيس ( مقلدا صوت أبوفيس ) .. وبعدها يتأخر العالم في مشروع من مشروعاته على الفور .. إنك في الحقيقة إحدى لعنات هذا العالم ؛

« أنويس ، : ولكني أريد أن أكون إحدى قوى هذا العالم .

« آنوم ، : غير وظيفتك ..

« أنويس ، : لقد تغيرت بالفعل .. إنني أعمل ضابط بوليس .

« آنوم ، : إيه !! ماذا يعني هذا ؟

« أنويس ، : يعني أنني يجب أن أ منع حدوث أى شيء .

« آنوم ، : وهل كنت تفعل غير ذلك !! ، (١) .

كان التغير الواضح في أنويس هو قيامه بعمله تحت قيادة رع الممثل للنور بدلا من أنويس الممثل للظلام . وهو بعد أن كان القوة المقابلة لرع تحول إلى متعاون معه إذ أن رع نفسه قد تغير .

\*\*\*

---

(١) المسرحية ، ص ٨٨

وشخصية رع حين ظهرت في المسرحية أخذت الصورة التي كانت عليها في الأساطير المصرية القديمة فهو الممثل للشمس الذي يشرق من الأفق ويغيب فيها. وهو حين يشرق تصبح أمة قوية به وحين يغيب تصبح عاجزة يتنازحها الجميع . وبعد رع ، أعظم الآلهة المصرية كإله الأحياء<sup>(١)</sup> ، والممثل للشمس ساعة الظهيرة . ولقد أقام له المصريون الأهرام والمسلات . ولقد استخدم المؤلف المسلة في المسرحية فقد كان بتاح يقيس بها الوقت .

وكان ظهور رع في البداية مهدداً لقوى الظلام التي كانت بدورها تريد أن تنسب إليها إلا أن بتاح قسم قوى الظلام بعد ذلك ليجعل نصفها جنداً له ويصبح رع قائداً لها .

وبعد أن تم ولادة أبنائه الأربعة تأخذ شخصيته طريقاً آخر لادخل للأسطورة به وإنما هو من إضافة المؤلف إلى الشخصية . كان ذلك هو تعامل هذه الشخصية مع قوى الظلام المتمثلة في أبوفيس .

وهو يختلف في ذلك عن أبته تمحوت الذي لم يتغير قط . ولقد وجد تمحوت نتيجة لحرب رع مع قوى الظلام فقد فيه أحد هيبه، ومن هذه العين كان تمحوت . يبدأ تمحوت في المسرحية تعامله مع بتاح فإن أحداً لا يريد أن يتحادث معه . وهو يحاول أن يكسب بتاح إلى صفه فيبلغه أن لديه فكرة عن اختراع الكتابة . ولقد ارتبطت تمحوت في الأسطورة المصرية القديمة بالعلم فكان معبود طبقات الموظفين<sup>(١)</sup> ، وهو يمثل في لاهوت هليوبوليس وزير رع<sup>(٢)</sup> والممثل الليل له<sup>(٣)</sup>

(١) برستد . المرجع السابق ، ص ٩٤ .

(١) إرمين ، المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٢) أحمد أحمد بدوي ، المرجع السابق ، ٢ ، ص ٢٧٥

(٣) إرمين ، المرجع السابق ص ٢٦ .



فهو رب العلم والحكمة وصاحب أسرار الكون ، (٤) كما أنه يعد في لاهوت  
متفيس مرتبطاً ببتاح فهو يمثل القلب منه (٥) فضلاً عن أنه كان يعد إله القمر وكان  
علماً عليه في الأشمونين (٦) . وهو لم يكن الوحيد من بين الآلهة المصرية الذى  
يعد كذلك (٧) .

وإذا كانت إحدى الأساطير المصرية تروى أن « حوريس » أفقده النضال  
بينه وبين عمه ست نور إحدى عينيه فغدت باردة غير وهاجة ، وبدأ نورها أضعف  
من نور الأخرى ، وبذلك أصبحت أفواهما شمساً وصارت الثانية قرأ (٨) ، . فإن  
المؤلف استعار هذا الموقف لرع ليخرج منه تحوت الممثل للقمر .

ولا يكون لتحوت دور خطير في المسرحية أكثر من هذا فقد أراد المؤلف  
أن يمثل الطفولة غير أنه لم يعمق هذا في شخصيته فبدت باهتة .

ولم يكن دور جب إله الأرض في الأسطورة المصرية وزوجته نوت إلهة  
السماء بأخطرو من دور تحوت . فإنهما في المسرحية يظهران محاولين أن ينجرا  
الأرض والسماء .

---

(٤) أحمد أحمد بدوى ، المرجع السابق ، ص ١٠ ، ص ٣٦١ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٠ ص ١٥٩ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٧٥ .

(٧) أنظر أرمن ، المرجع السابق ، ص ٤٨ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ١٠ ص ١٠١ .

وبعد جب ونوت في الأسطورة المصرية ابني شو وأفنوت بينما تعدهما  
المسرحية ابني « رع » .

وكان دور هو ، في المسرحية يحاول اختراع الهواء ، وقد ربطه المؤلف بذلك بدوره  
المصري القديم ، إلهاً للهواء . وكانت تفتوت إلهة الرطوبة تحاول في المسرحية  
اختراع الحيوانات والأشجار .

ولم يكن دور د شو ، و د تفتوت ، في المسرحية ولا دور د تفتوت ، و د جب ،  
و د نوت ، كبيراً فهو لا يعدو أن يكون محاولة من المؤلف أن يكمل بهم صورة  
خلق العالم ، وأن يخلق بوجودهم لونا من الفكاهة .

• • •



## الفصل الثاني «مصادر إغريقية»





كان من بين الاساطير التي اهتم بها مؤلفو المسرح المصري أسطورتا بجماليون وأوديب . فكاتنا موضوعا لمسرحيات أربع .

هي مسرحية « بجماليون » ، ومسرحية « الملك أوديب » ، الحكيم ، ومسرحية « مأساة أوديب » ، لبا كثير ومسرحية « أنت التي قتلت الوحش » ، لعل سالم .

. . .

( أ )

مزج الحكيم في مسرحية بجماليون بين أسطورتين هما أسطورة « بجماليون » ، (١) وأسطورة « نرسيس وإيكو » ، (٢) .

وكان المصدر الذي استقى منه المؤلف هذه المادة هو كتاب « أوفيد » ، « مسخ الكائنات » .

. . .

— ١ —

ولكي ينقل المؤلف الجو الاسطوري لقصة بجماليون جعل الاحداث تبدأ ليلة الاحتفال بعيد فينوس . فتظهر الجوقة مكونة من راقصات يريدن المؤلف أن يكن كعرائس الخيال تقدم إلى منزل بجماليون .

---

Ovid , The Metamorphoses , Translated by M.M, (1)

I, naes, 1984, London : Penguin .P. P. 231—2.

Ibid. . P.P. 03—7 .

(1)

وتأخذ الجوقة في الحديث مع الفتى نرسيس الذي يقوم بحراسة تمثال بجماليون  
يكشف هذا الحوار بينهما عن طبيعة حياة بجماليون . من أنه يعيش مبعداً عن  
المرأة محروماً من الحب منكراً من فينوس .

الجوقة : نرسيس ! .. الليلة عيد فينوس

نرسيس : أعرف .. أعرف .. أذهبن قبل أن يأتى ..

الجوقة : ذلك الذى يعيش بعيداً عن المرأة ! ..

نرسيس : إنه آت عما قليل

الجوقة : ذلك الذى حرم الحب

نرسيس : إن غيبته لن تطول

الجوقة : ذلك الذى أنكره فينوس . (١)

ونفسر أحداث المسرحية بعد ذلك دون أن تفسر الأسباب التى أدت  
بجماليون إلى الابتعاد عن المرأة وأن يكون محروماً من الحب منكراً من فينوس  
بينما أوفيد يبين ذلك فيذكر أنه لما رأى « النسوة » ، يهشن تلك الحياة السكرية  
أثارته الأخطاء التى زرعتها الطبيعة فيهن فعاش طويلاً حياة العزوبة دون  
زوجة تشاركه بيته ، (٢) وكان هذا منطقياً مع ما ذكره بعد ذلك من أنه « فى  
الوقت نفسه استخدم قدرته الفنية الرائعة فبحث بمهارة تمثالاً من العاج الناصع  
كان فى صنعة أجمل من أى امرأة » ، (٣) وأكل أوفيد وصفه للتمثال بأنه « كان له  
مظهر فتاة حقيقية حتى لتبدو حية تريد الحركة غير أن الحياة بمنمها » ، (٤) واستخدم  
أوفيد عبارة تكشف عن مدى جمال هذا التمثال وروحه عند تعليقه على قوله السابق

---

(١) توفيق الحكيم ، بجماليون ص ١٩ ، ٢٠

Ibid, . P. 231 . .

(٢) ، (٣) ، (٤)

« وهكذا بذكاء فإن فته حجب الفن في التمثال » (٥) . أو أن قدره المثال جعلت  
التمثال يلوح حقيقة لا فنا مصنوعاً لذا فقد كان من الطبيعي أن يقع في  
حب مخلوقة » (٥) .

ورسم الحكيم هذا الموقف وتابعه ، فإن بجماليون في مسرحيته بعد أن كره  
المرأة ، صنع تمثالا من العاج لامرأة ثم وقع في حب التمثال . واستطاع المؤلف  
أن يجسم الصورة التي كتب أوفيد عنها . فقد عبر عن جمال التمثال بحركات  
حياة في المسرحية ، فإن أبولون أعجب بالتمثال وأحب التمثال حتى أنه أحضر  
معه فينوس لتأمل جمال صنعة — وهو في ذلك فخور بما أبدته — وما أن وقع  
نظر الآلهة على التمثال حتى هتفت « امرأة » ، وكان هذا التمثال تعبيراً عن القدرة  
التي ارتفع إليها المثال في صنعة . وأخذت فينوس تتأمل التمثال وتهمس لنفسها  
في إعجاب كيف ارتفع إلى هذا ؟ ثم تدنو من التمثال تريد أن تلمسه كأنما  
لتتحقق أن حرارة الحياة لا تجري في شرايينه ، وهي تدرك أنه ينقصه الكلام  
ليصبح بشراً سوياً .

ولم يتوقف للحكيم عند موقف فينوس من التمثال بل أضاف إلى ما ذكره  
أوفيد صراعاً بين فينوس وأبولون كانت فيه الآلهة حاقدة على بجماليون بينما  
كان الإله مزهوا بما أبدته . هذا الصراع كان يزيد من الإيحاء بجمال التمثال وبقدرة  
بجماليون الفنية التي جعلت من الإله يقفان منه ذلك الموقف المتناقض ولكنهما  
مع هذا يعترفان بقدرة الفنية .

« فينوس » : ماذا خلف هذا الستار ؟ تمثال من عاج

أبولون : وأى تمثال ؟ تأمل ملياً يا فينوس  
« يكشف الستار فيظهر خلقه التمثال فرق قاعدته ،

فينوس : امرأة ! ..

أبولون : بل ماترين أجمل كثيراً من امرأة وأكل كثيراً من امرأة ..

فينوس : « تأمل التمثال وتهمس لنفسها في إعجاب ، كيف ارتفع إلى هذا .

أبولون : « في تفاخر ، هنا السر ! ..

فينوس : بفر هالك ..

أبولون : ومع ذلك .

فينوس : وعيناها إلى التمثال ، أصبت ما اسم هذا الشيء ؟ جالاتيا ؟

أبولون : هذا الشيء إنك لا تجسرين أن تسميه امرأة .. أنت أيضاً ترين

جالاتيا أجمل كثيراً من امرأة ، وأكل كثيراً من امرأة !

فينوس : « تدنو من التمثال وكأنها تريد أن تلمسه ، جالاتيا

أبولون : أتلسينها لتتحقق أن حرارة الحياة لا تجمد في شرايينها .

فينوس : ماذا ينقصها حقاً غير الكلام ؟ !

أبولون : لأنني أسمع مع ذلك كلاماً منطبعاً على شفيتها الجامدين ، أكاد

لأصدق أن هذا العمل يخرج من أصابع ثانية (١) .

و،ذكر أوقيد أن بحماليون كان يتعامل مع تمثاله على أنه كائن فهو « يقبل

التمثال ويتصور أنه يرد قبلته ، ويتكلم معه ويحتضنه ، ويظن أنه يشعر بأصابه

---

(١) المسرحية ، ص ٣٣ - ٣٥

تغوص في الارصال التي يلمسها حتى أنه « لينخشي أن يصيبها خدش حيث يضغط جسدها ، وكان في بعض الاحيان يغازلها ، وفي بعضها الآخر كان يجلب لها أنواعا من الهدايا التي تأخذ بلب أية فتاة » (١) .

لم يتوقف بحماليون عند ذلك بل كسى التمثال بأردية نسائية وذيل أصابعها بخواتم ، وأحاط عنقها بعقود طويلة ، وعلق الماس أو أذنيها ، وعقد سلاسل فوق يدها . ولقد وُضع بحماليون التمثال فوق أريكة مغطاة بأفمشة مصبوغة بصبغ صوره وأراح رأسها لتستريح فوق مساند ناعمة كما لو أنها ستسربها ودعاها عشيقته (٢) .

كان اهتمام بحماليون كما تذكر الاسطورة تعبيرا عن حبه لهذا التمثال ، ولم يكن الحكيم ليترك هذا الجانب الذي اهتم به أوفيد فنقل الصورة السابقة في حوار بين فرسيس وإيسمين لإستخدم فيه المؤلف الصورة السابقة خير استخدام فجعل من علاقة بحماليون بتمثاله حديث المدينة ، فلقد أحاط بحماليون بتمثاله بالعناية والرعاية ، وحين ذهب إلى معبد فينوس للصلاة ترك فرسيس ليحرس التمثال ويحافظ عليه ، وحين حارلت إيسمين أن تقرب من التمثال الموضوع خلف ستار ، يبعدها فرسيس عنه فتطلب منه أن يصف لها جمالها ، ولكنه لا يجيب وحين يقع بصرها على التمثال تعبر عن إحساسها بجمالها بأنها جالاتيا الجميلة وتجعل « مقامها بين السحب » .

نجح المؤلف في أن يقدم هذه الصورة ويجسدها في حركة مسرحية سريعة تمكن من نقل الصورة القديمة إلى الذهن ، ثم هذا عن طريق تصويره رؤية الناس

Ibid.

(١)

Ibid .A. 232.

(٢)



لعلاقته بتمثاله وحكمهم عليها، ورؤية الآلهة لهذه العلاقة أيضا وحكمهم على الفنان بالسمو فيما صنع .

وظهر ذلك من تطلع إيسمين إلى رؤية التمثال ومنع نرسيس لها .

«نرسيس» : ماذا تصنعين ؟

«إيسمين» : ( دون أن تلفت إليه ) ما هذا الشذى الطيب ، أهو عطر مما ينثره حوالينا ؟ وما هذا البريق المعجيب ؟ أهو قرط من لؤلؤ يزين أذنيها ؟ وما هذا السرير المفروش ، ذو الطنافس الفاخرة ، والوسائد المصنوعة من ناعم الريش ، حتى لا يجرح حاج خديها ! وهذه الثياب بالذهب موشاة ، وبألوان فينيقية ، مصبوغة ! وهذه الهدايا الرائعة من هبر ومرجان وأصداف لامعة !

«نرسيس» : كيف علمت أن كل هذا لها .

«إيسمين» : ما أشد حقتك يا نرسيس الجليل . . كل الناس في المدينة يتحدث بفرام بجماليون !..

«نرسيس» : ماذا يقولون ؟

«إيسمين» : يقولون إنه مجنون !

«نرسيس» : مجنون ؟

«إيسمين» : ربما كان لهم بعض العذر ! ماذا ترى الناس يسمون رجلا يصنع يديه من العاج امرأة يقع في حبها ويدلها ويناغيا ويدعوها زوجته ، ويغمرها بكل ما تصبو إليه المرأة من ترف ! (١) .

---

(١) المسرحية ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

وذهب بحماليون ليقدم القرابين لفينوس . واستخدم في ذلك ما ذكره  
أوفيد من أن هيد فينوس الذي كان يحتفل به في موكب عظيم في جميع أنحاء  
قبرص قد بدأ يأخذ شكله الكبير . وطلعت القرون الملتوية للأبقار الصغيرة  
احتفالاً بهذه المناسبة وألقيت على المذبح بينما الساطور يقطع رقابها البيضاء<sup>(١)</sup> .  
استخدم المؤلف ذلك ولم ينقل صورة المعبود فقط وإنما استخدم فينوس شخصية  
رئيسية في المسرحية لجسد الرؤية كاملة للأحداث قبل عييدها وبعده . فإن  
بحماليون لم يكن من عبادها لذا حرم الحب ، ولما كان من عباد أبولون لذا فقد  
منع الفن والفكر ، ولكنه يشمر بحاجته إلى فينوس فإنه يريد الحب ، يريد تمثاله  
بشرا سويا ، لذا فهو يتوجه إليها في عبادته .

\*\*\*

إزاء هذا الموقف يضع المؤلف موقفاً مقابلاً له حتى يتم التعادل في المسرحية،  
وهو موقف نرسيس الجميل الذي منحه فينوس الجمال فإنه يردد إلى أبولون فان  
فينوس لا تقى عن أبولون صانع الفكر والفن ، ويرى ذلك من خلال حوار  
بين نرسيس وإيسمين :

« إيسمين ، : لقد أبصرته عند معبد فينوس أمام المذبح يمد لها القوايين ...  
هذا الذي لم يحفل قط يوماً بفينوس وعيدها . لا مر ما يتقرب  
اليوم إليها .

« نرسيس ، : لا مر ما ؟

« إيسمين ، : لعله ينوى أن يسألها شيئاً ؟

« نرسيس ، : إنه لم يسأل قط إلهاً غير أبولون .

« إيسمين » : وهل يتقى أبولون عن فينوس مانحة الحب والحياة .  
« نرسيس » : وهل تغنى فينوس عن أبولون مانح الفن والفكر ؟  
« إيسمين » : لا تكفر بفينوس يا نرسيس ، وهى التى منحتك الجمال وجعلتك  
معشوق النساء .

« نرسيس » : ولكن أبولون لا يريد أن يمنحنى شيئاً ... (١)

لم تكن رؤية نرسيس وإيسمين لأبولون وفينوس رؤية مجردة تعبر عن  
رأيها فقط وإنما جعل الكاتب هذا الصراع بين الإلهين حقيقة . فقد أظهر الكاتب  
أبولون معجبا بعباده بينما فينوس لا تحفل به ولكنه حين يتوجه إليها بالصلاة تسر  
لذلك وتستجيب له .

وقد كانت حركة الإلهين فى المسرحية تملأ خلفية الأحداث ، وتجعل الجو  
الأسطورى حيا .

يذهب بحماليون إلى مذبح الآلهة ، ويطلق البخور بعد أن ذبح الذبائح لها فى  
الوقت الذى كانت فيه فينوس تحاول أن تستصغر عمله فى وجود أبولون ، فلما  
لم تفلح فى ذلك حاولت أن تحقر من شأنه على أنه بشر هالك وما لبثت أن  
حققت عليه متصورة أنه بعمله هذا يتحداها ، حتى يقدم صورته من بعيد حاملا  
صلاته وتوسلاته إليها .

« فينوس ! ... فينوس ... أيتها الإلهة ذات العرش المصنوع من الذهب ،  
المطعم بالياقوت والفيروز ، ... يا ابنة جوبيتر العظيمة ! ... يامن تلبين نداء  
عبادك وأنت تشقين بمركبتك الذهبية سحب السماء ، مركبتك التى تجرها بجعتان

---

(١) المسرحية ، ص ٢٨ - ٢٩

رشيقتان خفيفتان ، تضربان بأجنحتهما اللطيفة أمواج الفضاء ... فينوس اسمي  
ندائي وأجبي دعائي ! ... ،

فتعجب الإلهة من هذا النداء الذي لم تسمعه من قبل أنه لبجماليون بينما  
يستمر بعد ذلك في الهتاف :

« أيتها الجميلة الأميرة على عرش الجبال ! ... يا من ولدت على زبد موجة من  
أمواج البحر وبين كتوزة الرائحة ... أنت أبهى لؤلؤة ! ... لبسمي لي من  
شفيتك الإلهيتين ! ... ، وتلين الإلهة بعد ذلك بينما هتافه لا ينقطع .

« فينوس ... فينوس ... أيتها المشرقة بين الإلهات ... يا من توقدين  
بأناملك النورانية في قلوب الناس مصابيح ... اصفي إلى رجائي ، وهنا تبدى  
الإلهة وهي مستعدة لأن تلبى دعواته بينما الصوت لا ينقطع يحمل توصلاته إليها .

« فينوس ! ... فينوس ... أيتها السخية بالهبات امنحيني هبة واحدة ...  
انفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا ! ... ، زوجتي جالاتيا العاجية ! ...  
اعطها حياة يا إلهة الحب والحياة (١) .

ارتفع المؤلف بهذه الصلوات إلى أن تكون شعراً منشوراً لم ترتق إليه ترجمة  
أوفيد الإنجليزية التي بين يدي الباحث ، ولا الترجمة العربية ويذكر في الترجمة  
الإنجليزية « أن بجماليون عندما قدم أضحياته وقف أمام المذبح في صلاة خاشعة  
ودخان البخور يتصاعد وهو يهتف إلى أصلي لكم أيتها الإلهة إذا كنتم قادرين  
منع كل شيء أفلا يمكنكم أن تمنحوني زوجة .. ثم أكل حديثه زوجة تشهد  
عذرائي العاجية دون أن يجرؤ على القول بأن تمنحه العذراء العاجية زوجة له ، (٢)

---

(١) المسرحية ، ٢٨ — ٤٠

Ibid

(٢)

ولقد فكك الحكيم هذا الجزء فجعله صلوات تؤدي لآلهة غاضبة فتتغير الآلهة شيئاً فشيئاً وما أن تنتهي الصلاة حتى تستجيب الآلهة له فتمنح الحياة للتمثال ، وهو بذلك يرتفع فوق أوقيد نفسه ، وإن كان ليس هناك مجال للمقارنة فأوقيد صنع الأسطورة ومنحها القدرة على البقاء وكانت واحدة من بين الحكايات الأسطورية الكثيرة التي رواها في كتابه . ومن هنا كان جهده موزعاً بين العديد من الأساطير التي قصها . وكانت هذه الأسطورة قادرة على أن تعيش بما تحمله من إمكانات قابلة للتفسير ، ومن هنا ألهمت جان راوكس لوحته المعروضة بمتحف اللوفر بباريس ، كما ألهمت برناردشو مسرحية له بهذا الاسم لا تظهر فيها الأسطورة بشكلها لدى أوقيد ولكن تظهر فيها قوة إيمانها فالماؤلف حول الصورة إلى واقع المعاصر وحملها أفكاره (١) .

ومع أن هذه الأسطورة كان أول مصدر لها تستقي منه هو أوقيد - فقد قيل أنه اخترعها (٢) ، فإن جماع الأساطير اليونانية اهتموا بها ووضعوها جنباً إلى جنب في مرتبة لا تقل عن الأساطير المتولدة في الفجر اليوناني وأضافوا إليها الكثير . وفي بعض المصادر تذكر أن التمثال كان تمثال أفروديت ولم يذكر صانعها (٣) ويذكر مصدر آخر أن بحماليون وقع في حب أفروديت ولأنها لا يمكن أن تنام معه على فراش واحد صنع لها صورة من العاج ووضعها على فراشه وتوسل لها راجياً الرحمة (٤) . وبينما لم يذكر أوقيد أو أي مصدر قديم

---

(١) أنظر ، جورج برناردشو ، بحماليون ، ترجمة ، جرجس الرشيدى ، سنة ١٩٦٧ ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة .

(٢) Rose, H.J. A handbook of Mythology, & 1970, London : Methuen - P.340 A. . .

Ibid. (٣)

Graves, R., The Greek Myth, 1969, London : Penguin (٤)

• P. 211 •



اسما للتمثال ، (١) يسميه المحدثون جالاتيا Galatia وهو نفس الاسم الذي استخدمه الحكميم .

وكل ما ذكر أوفيد هو أن بجماليون ، بقدرته الفنية الرائعة نحت تمثالا من العاج الأبيض الناصع ، (٢) . وأن صنيعه ذلك تم بعد أن كره الرزائل التي تجلت له من بعض النساء ، فكان صنيعه للتمثال تعويضا له عن المرأة المثالية ، كما أن أوفيد بعبارته هذه لم يذكر ان كان نحاسا محترفا أم أن ذلك كان هوايته وتابعه في ذلك «بول فينش» ، (٣) بينما يذكر «روز» أنه كان ملك قبرص ، (٤) وتجعله إديث هاميلتون فنانا محترفا وهذا ما يفهم من عبارتها :

« كان فنان قبرص الشاب المزهوب المسمى بجماليون كارها للنساء ، (٥) والحكميم اختار أن يجعله فنانا محترفا . وكانت الأسطورة قد أثرت في نفسه وعاشت سبعة عشر عاما قبل أن تختمر في ذهنه هملا مسرحيا ، وكان أول من كشفت له عن جمالها هي لوحة بجماليون لجان راوكس فحركت نفسه فكتب ساعتها قطعة الحلم والحقيقة ثم عاد إليها مرة أخرى بعد أن عرضت مسرحية بجماليون في شريط من أشرطة السينما قبل كتابته المسرحية بعامين ، (٦) »

\* \* \*

---

(١) Rose, OP. Cit 1970.

(٢) Ovid, Op, Cit, 1966, . P.271 .

(٣) Bulfinch, T., Mythology, 1966, New York: Dell, «p.59».

(٤) Rsoe, OP. Cit, «P.340 a».

(٥) Hamilton, E., mythology, 1943, New York : New American Library, «p.108».

(٦) أنظر ، مقدمة المسرحية ، ص ١٥

أما أسطورة نرسيس وإيكو فإن المؤلف غير كثير فيها وبالذات في شخصية إيكو وهي الفتاة التي استخدمها جوبيتر Jupiter في الأسطورة ليلهي زوجته يونيو Juno ، حتى يستمتع مع الحوريات آمنا من تدخل زوجته ، ولكن يونيو اكتشفت حيلته وصبت نغمتها على إيكو فسلبتها قوة اللسان الذي خدعها ، وهددت بأن يكون له أقل قدرة يستعمل فيها وهي تكرار المقطع الأخير من اللفظ الذي تسمعه ،<sup>(١)</sup> وفي الحقيقة فإنها نفذت تهديدها فلا زالت إيكو Echo تكرر المقطع الأخير للكلام وتعيد ثانية الصوت الذي تسمعه فهامت على وجهها في الحقول والغابات وعندما رأت الفتى نرسيس أحبتة . ونرسيس هذا أنجبته لريوية حورية النهر المظلم عندما ضمها إليه كسيفيسوس Cophisus وكان نرسيس جميلا جمالا يجعل كل من كان ينظر إليه يقع في حبه حتى وهو في المهد صبيًا . ولكن العراف ترسياس عندما سأل عما إذا كان الغلام سيعمر طويلا أجاب : بأنه سيعيش طويلا إذا لم يحدث ويعرف نفسه وبدأت هذه العبارة وكأنها كلمات جوفاء لا تعني شيئا حتى أثبتت الأحداث بعد ذلك صدق النبوة ،<sup>(٢)</sup>

ولما كبر نرسيس رفض كل حب عرض عليه ، رفض حتى حب إيكو التي كانت أكثرهن تماقا به . فتلاشت من شدة الحزن ولم يبق شيء حتى منها غير صوتها .

استمر نرسيس يستخدم طريقته القاسية في معاملة حوريات الماء والأشجار والمعجبين به من الفتيان غير أن ، واحدا منهم رفع يده إلى السماء متوسلا : اجعله

Ovid, op, Cit, «p.83».  
Ibid.

(١)

(٢)

يقع في حب شخص آخر كما فعلنا ، واجمليه يمجز عن الحصول على محبوبه  
وسمى نيميسيس ( Nemesis ) وأجاب توسلاته الصالحة ،<sup>(١)</sup>

مزج الحكيم هذه القصة بقصه بجماليون ووضعها في إطار واحد وإن كان  
يذكر أن نرسيس هذا ليس نرسيس الاسطورة ، وإنما هو اسم أطلقه بجماليون  
عليه منذ التقطه وليدا في الغابة ، وذلك لأنه وجد فيه شيئا من نرسيس الاسطورة .  
وقد كانت الفتيات يغازله مجاولات أن يخرجته من عزله ولكنه لم يكن  
يأبه لهن .

وقد جعل له المؤلف صورة نرسيس في حمة وخيالاته :  
« الجوقة » : ( في ضحكك ) إنك أحق .

« ايسمين » : أنسيتن أنه يشبه نرسيس الاساطير ان له جماله وحمة . . .  
إنه ليس لكن ولستن له . . . ( لنرسيس ) أهو الذي أطلق  
عليك هذا الاسم ؟

« الجوقة » : منذ الصغر . . . منذ التقطه وليدا بين هروج هذه الغابة ومع ذلك  
لم يفلح في أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين ١١ . . . »<sup>(٢)</sup>

أراد الحكيم . بشخصية نرسيس هذه أن يقيم تعادلا بين الفن والجمال ،  
فجماليون يمثل الفن بقدرة وإبداعه ونرسيس يمثل الجمال كما يراه المؤلف  
بحمة وزهوه .

ففي المنظر الأول بينما كان بجماليون يحاول أن يستعطف فينوس يقدم

Ibid, «p.85»

(١)

(٢) المسرحية ص ٢٣

لها الصلوات ، كان نرسيس يجلس في قاعة البهو حارسا للتمثال ، والجوقة تحاول أن تقتحم عليه حياته ، بينما هو يرفضهن ويرفض حبهن فتقتحم إيسمين عليه البهو .

وإيسمين فتاة من المدينة قدمت لنرسيس تحمل له الحب ، وقد أقسمت أن يكون لها وتكون له .

حاول المؤلف أن يبرز نرسيس بالصورة التي أبرزه بها أوفيد . وقد رسم بصورة العاشق لنفسه الذي عجز نتيجة هذا العشق عن رؤية شيء حوله فهو اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه ، كما تحمل شجيرات الكرم المناقيد فهو لا يستطيع الحركة ، أو الرغبة : والحكيم كماداته بعد أن أخذ الصورة العامة للأسطورة وأضاف إليها شيئا جديدا يختلف عن الأسطورة . فنرسيس لديه يريد أن يتعلم ، وحين أرادته إيسمين لنفسها حاولت أن ترغبه فيها أيضا بأن أقنعتة أن في يدها أن تمنحه ينقصه وهو الفكر ، استجاب لها ومضى معها . وحاولت أن تجعل منه ذا فهم وإدراك فلم يعد في النهاية زهرة برية رقيقة ، بل أصبح كما تصفه الجوقة رجلا وحش الطباع يزجر النساء ويترك إيسمين لأنه رأى منها أكثر مما ينبغي .

وظهر بعد ذلك قادرا على أن يقيم حوارا مع بجماليون يرتفع فيه إلى مستوى بجماليون في التفكير .

أما إيسمين رفيقته فهي البديل الذي وضعه المؤلف لشخصية الأسطورة إيكو . ونزعة الابداع لدى المؤلف هي التي وجهته إلى هذا التغيير . فهو أراد أن يربط بين نرسيس وما يوحيه اسمه دلالة على زهرة الترجس وإيسمين وما

يوحى اسمها دلالة على زهرة الياسمين . وهو إرتباط فيه شيء من الطرافة والجدّة يحسب له .

وقد أرادها أن تكون فتاة قوية قادرة تستطيع أن تشد إليها نرسيس وأن تكتسب إعجاب بجماليون ثم تعاطفه معها كما أن الآلهة أيضا تعجب بها فهي استطاعت بالحب أن تخلق كما استطاع بجماليون بالفن أن يخلق :

« أبولون : ( همسا لفينوس مشيرا إلى اليمين الخارجى ) أنظرى من هذه المرأة ؟

« فينوس ، : امرأة قد استطاعت أن تخلق بالحب .

« أبولون ، : عجبا . . . كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن .

« فينوس ، : كما ترى . . . » (١)

وإذا كانت إيكو قد استطاعت بعذب حديثها أن يستخدمها إله ليلهى زوجته عن متابعتها فإن « إيسمين » بعذب حديثها جعلت نرسيس يتقبلها ثم يلجأ إليها ، حين تتعقد أموره .

وكما اختفت « إيكو » وتلاشت فإن « إيسمين » تختفى وتفشل في أن تقيم علاقة متواصلة مع نرسيس . وإذا كانت لم تتلاش كما حدث في الأسطورة وذلك لأن المؤلف لم يلتزم بقصة « إيكو » ومن هنا خدمه هذا التغيير في اسم الشخصية من « إيكو » إلى « إيسمين » وقد جعله تغييرا جوهريا ولم يتوقف به عند حد تغيير الاسم .

أراد الحكيم من خلال إيسمين أن يبين عجز الخالق عن امتلاك مخلوقه ، وكيف أن طاقة حب أصحاب المواهب توجه إلى ثمار أعمالهم كما أنهم في

---

(١) المسرحية ، ص ١٠٨



عقدتهم لمخلوقاتهم لم يفكر أحد منهم في حب بعضهم البعض . فقد كان أجدر  
« يايسمين » أن تحب بجماليون ، وأجدر بجالاتيا أن تحب « نرسيس » . وقد  
فسر الحكيم هذا بما يقدمه إليه الأدب اليوناني من تفكير أسطوري . من أن  
الخالفين يهيمون حبا بمخلوقاتهم تماما كما هام « أبولون » بكليمن ، وهي من  
فصيلة المخلوقات ، وكما هامت « فينوس » بأدونيس وهو بشر ولو أن الأمور  
كانت تسير سيرها الطبيعي لأحب أبولون فينوس .

وقد استخدم المؤلف هذا ليكون مجالا لاجراء حوار بين فينوس  
« وأبولون » :

« أبولون » : أتساءل لماذا لم يحب أحدهما الآخر ؟  
« فينوس » : ولماذا نحن لم يحب أحدهما الآخر ؟ يا أبولون . . . لقد شغفت  
أنت بكليمن وهي من فصيلة المخلوقين . . .  
« أبولون » : وشغفت أنت بأدونيس وهو بشر فان . . .  
« فينوس » : لا تعجب إذن أن يحب إله مخلوقه ، (١)

أراد المؤلف بهذا الموقف أن يولد حركة في متابعة علاقة بجماليون بجالاتيا  
فوضع هذه الألوان متمثلة في العلاقة بين نرسيس وإيسمين والعلاقة بين أبولون  
وفينوس ، وأحدث التغييرات الملائمة لأصول هذه الأساطير فإيسمين تختفى  
لأن نرسيس لا يريد لها ، بينما نرسيس يظهر قادرا على أن يأخذ بيد بجماليون  
وذلك لأنه لم يكن الشخصية الأساسية في المسرحية ، وإنما كان دوره معنا  
ليستكشف من خلال علاقته بجماليون بعض جوانب شخصية الخالق الذي  
يمركه مركب النقص ويرتفع به إلى قمة الآلهة الخالفين وتكون علاقته بنرسيس

---

(١) المسرحية ، ص ١٠٩

مبنية على أساس الشعور بالنقص ، فهي علاقة مبنية أساساً على التناقض بين كليهما .  
فلدى كل منهما ما ليس لدى الآخر . فترسيس بجماله وحمقه يكمل جوانب النقص  
في بجماليون فهو الصدفة التي لا تحوى لؤلؤة :

وقد كشف الحوار بين إيسمين وترسيس عن طبيعة هذه العلاقة :

« إيسمين » : يا للعجب ! أنت وبجماليون طرفاً تقيض عند أحدهما ما ليس  
عند الآخر . ولعل هذا ما يربط أحدهما بالآخر .

« ترسيس » : إنه يقول أحياناً ، لا تركنى يا ترسيس فأنت تكمل ما بى من  
نقص . . . لكنه يقول لى أحياناً لا تركنى . إنك العطر المقيم  
للأشياء . . . أنت الصدفة البراقة التي لا تحوى اللؤلؤة (١) .

والمؤلف هنا متأثر بمدرسة « الفرد أدلر » التي تسمى « علم النفس الفردى »  
وهو يعد دافع القوة وإقرار الذات هو القوة الإيجابية المسيطرة على الحياة وأن  
الفرد حين يشعر بالنقص فإنه يحاول أن يستكمله ببعض الحيل الدفاعية (٢) .

وكان بجماليون يسمى لإكمال النقص ، فيصنع من العاج امرأة يحبها كبديل  
للزوجة التي عجز عن الحصول على حبها فيرتبط بعلاقة رحيمة مع « ترسيس »  
تعويضاً له عن الجمال الذي حرم منه .

وإذا كانت شخصية « ترسيس » قد ساهمت في كشف شخصية « بجماليون »  
فإن المؤلف أيضاً أضاف إلى المسرحية شخصيتى أبولون وفينوس ليولد صيراعا

---

(١) المسرحية ، ص ٢٩ ، ٣٠

(٢) باتريك ملاهى ، عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس ، ترجمة

جميل سعيد ، سنة ١٩٦٢ ، بيروت : دار المعارف : ص ١٢٢ .

كونيا بين الآلهة بعضهم البعض ورؤيتهم للإنسان ، هذا الصراع وهذه الرؤية  
يمكننا من كشف بقية الجوانب في شخصية بجماليون ، فهو شخصية متحدية  
تتمر بأنها مساوية للآلهة .

وقد استخدم المؤلف الصورة العامة للآلهة اليونانيين من أن فينوس إلهة  
الحب وأن أبولون هو إله الفكر والفن ، وقد استخدم ذلك ليزيد من حدة  
الصراع الدائر في المسرحية بين الحب من جهة والفن من جهة أخرى ، وعلى الرغم  
من أن هذا الاستخدام له مصدره في الأساطير اليونانية فإنه مغاير لاستخدام  
أوفيد في حكايته عن بجماليون ففيها كان هابداً لفينوس خاضعاً لها ، ولم يرد  
فيها ذكر لأبولون .

وهذه الاستخدامات لم تكن الوحيدة التي غير فيها المؤلف مذكره  
«أوفيد» سواء أكان عن «نرسيس» و«دايكو» أم عن «فينوس» و«أبولون»  
فهو أيضاً غير في نهاية بجماليون تغييراً يكشف عن جانب الاصل فيه .

فبجماليون كما يذكر أوفيد تزوج تمثاله «وحضرت الإلهة فينوس  
الزفاف الذي أعدته وعندما بلغ القمر تمامه لتسع مرات أنجبت زوجة بجماليون  
الطفل بافوس الذي استمدت منه الجزيرة اسماً»<sup>(١)</sup> والجزيرة هنا هي جزيرة  
أفروديت<sup>(٢)</sup> .

ولقد غاير الحكيم كل هذا في مسرحيته فلم يكن بجماليون بشخصيته  
المتحدية الساخطة الباحثة عن المثل الأعلى ليعيش الحياة الهادئة الهائلة المستقرة  
وينجب طفلاً .

---

Ibid, "P. 232".

(١)

Rose, H.J. OP; Cit, "P. 340 a".

(٢)

منذ أن أصبحت جالاتيا امرأة أى قبل أن ينتهى الفصل الأول ، ابتعد بناء مسرحية الحكيم تماما عن الأسطورة وكل ما قدمه بعد ذلك كان من خلقه وكان بناء قائما على أفكار المؤلف الخاصة ولا دخل للأسطورة القديمة فيه .

\*\*\*

وقدرة الحكيم على مزج إبداعه بما يأخذه من الأساطير تظهر مطردة في أعماله الفنية ، وتتكشف كذلك في مسرحيته أوديب .

( ب )

يرد ما كيتو ، قصة أوديب إلى أنها ذات أصل فارسي ، ويستند في ذلك إلى التشابه بين قصة كوروش التاريخية ، وبين قصة أوديب الأسطورية<sup>(١)</sup> ، وليس كيتو في ذلك فريدا في محاولته البحث عن إيجاد أصل غير يوناني للأسطورة اليونانية ، فقد حاول « إيمانويل فليكوفسكى » أن يثبت أصلا مصرياً لها . هذا الأصل هو قصة الملك « إخناتون » ، وكانت مهمته مهمة شاقة ، إذ أنه تكاف الوصول إلى أدلة تثبت زعمه ، وسار شوطا كبيرا في ذلك ، ولم يستطع أن يقنع بحقيقة هذه العلاقة بين البطل التاريخي « إخناتون » وبين البطل الأسطوري « أوديب » ، واتضح من بعض عباراته أنه هو نفسه لم يكن مؤمنا بالمحاولة وهو يذكر أن « علينا أن نعترف بأن الشواهد حتى الآن لا تبدو مقنعة » ، وأن حجتنا ليست قوية ، بل هي مع الأسف غير كافية أو كاملة ، فالبطل الذى يترك في أرض محتلة ، وقدماء مثقوبتان ، وهو طفل حديث المولد ، وعندما يشب عوده

---

(١) Kitto, H. D. ' The Greeks, 1964, London : Penguin "P.110".

يقتل أباه في نزال بينهما في الطريق ثم يتزوج أمه وينجب أطفالا ، هذا البطل يختلف تمام الاختلاف عن صورة إخناتون التقليدية كزوج وابن مثالي ومصلح ديني ، وإن كان كل ما نستطيع إثباته هو أن إخناتون قد قضى شبابه بعيدا عن طيبة ثم آلت إليه المملكة بعد أن حكمت أمه بمفردها لمدة قصيرة ، فإتينا بذلك نحاول إقامة بناء راسخ هائل فوق أساس هش ضعيف ، أو نحاول شراء ملكة بقطعة نقود، (١) .

ولقد غفل كل من د. كيتو ، و. فليكو فسكى ، عن أن التشابه بين قصة وأخرى لا يعنى أن إحداها كانت مصدرا للأخرى ، وإنما معناه أن الظروف المولدة لقصة قد تتشابه مع الظروف التي تولد قصة أخرى إذ أن هناك إطارا عاما تلتقى فيه أحيانا الكثير من القصص التاريخية بعضها مع بعض ، والقصص الأسطورية كذلك ، ولا يعنى ذلك أن إحداها تأثرت بالأخرى ، أو نقلت عنها .

ولا ينكر التأثير المتبادل بين الحضارات المختلفة ، وانتقال بعض الأساطير من مكان إلى مكان . ولكن هذا لا يعنى أن كل أسطورة ترجع إلى مصدر يثنى آخر انتقلت منه ، ولقد تابع د. راجلان ، أمثال هذه القصص المتشابهة بين قصص الأبطال التاريخيين أو الأسطوريين ، ووجد أن هناك أعطاء معينة من الأحداث كانت تشيع بين هذه القصص (٢) . وحده اثنتين وعشرين حدثا يتشابه حدوثها لهؤلاء الأبطال (٣) . وقدم مثالا لذلك واحدا وعشرين بطلا حدثت لهم هذه

---

(١) ايمانويل فليكو فسكى ، أوديب وإخناتون ، ترجمة فاروق فريد ، (بدون تاريخ) ، القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ص ٤٩ .

(٢) Raglan, Lord, OP. Cit, 1936, "P.P. 178—179".

(٣) Ibid, "P.P. 178—180".



الاحداث أو معظمها<sup>(١)</sup> ، ولم تتطابق هذه الاحداث كاملة إلا في بطل واحد وهو «أوديب»<sup>(٢)</sup> .

وإذا اتخذت هذه الاحداث وسيرها على أنها تمثل نموذجاً للأحداث التي يعيشها البطل فإن معظم هذه الاحداث يمكن تطبيقها على أبطال السيرة المريية ، إذ أن كثيراً منهم عاشوا ظروفًا ملائمة للأبطال الذين تحدث عنهم «راجلان» .

وإذا سير في طريق «كيتو» وإيمانويل فليكوفسكى ، فإن معنى ذلك فقد هذه القصص أصالتها تماماً ، وإذا كانت هذه القصة تفقد أصالتها ، فإن هذا لا يعنى أى باحث ، وإن ما يعنيه هو وجود الدليل على هذا التأثير ، وهذا مالم يستطيع كل من الباحثين أن يجده أو يقتنع به .

وهذه الرغبة في البحث عن أصول حقيقية للبطل أدت بعمل سالم إلى السير وراء إيمانويل فليكوفسكى في اقتناعه بأن أوديب هو «إخناطون» وأنه مصرى صميم ، فكتب مسرحية «أنت اللي قتلت الوحش» من خلال اقتناعه هذا ، ولا يلام على سالم على ذلك لوم الباحثين السابقين ، فهو فنان ، ومن حقه أن يقتنع بأية رؤية تساعد على تقديم عمل فنى ، وليس المهم هو وجهة نظر الفنان النظرية ، وإنما المهم هو وجهة نظره من خلال العمل الفنى ، وقدرته على الإقناع به .

ومهما يكن فإن محاولة البحث عن أصل سابق لاسطورة أوديب ، لا ينفى

---

Ibid, "P.P. 180—189".

(١)

(٢) مكرى محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير ، ١٩٧١ ، القاهرة :

دار المعرفة ، ص ١٢١

أن مؤلفى التراجميديا الإغريق استمدوا عناصر مسرحيتهم الأولى من هوميروس فإنه أول من تحدث عن أوديب فى أودسته .

وإذا كان هوميروس هو مصدر مؤلفى التراجميديا الإغريق ، فإنه لم يكن مصدر مؤلفى التراجميديا فى العصر الوسيط والعصر الحديث ، وإنما كان سوفوكل وحده هو المصدر الذى استمدوا منه العناصر الأولى لمسرحياتهم عن «أوديب» . لم تكن مسرحية «أوديب» لسوفوكل غريبة عن المسرح المصرى الحديث فقد قدمت على المسرح سنة ١٩١٢ ، وقد قام بترجمتها فرح أنطون ، ولقيت هذه المسرحية رواجا كبيرا ، وعدت قمة يمثلها الأول جورج أبيض ، وكانت أحد أسباب شهرته الكبيرة . حركت هذه المسرحية النقاد ، فكتبوا عنها الكثير ، وعن يمثلها جورج أبيض ، وإن كان الجمهور غير المثقف قد رفض المسرحية رفضا باتا ، لأنهم لم يفهموا حقيقة النص ، ولأن طبيعة المسرح اليونانى ، وظروف نشأته وتكوينه<sup>(١)</sup> إذ أنهم طبقوا عليها مفهومهم الاجتماعى عن المسرح ، وعدوا علاقة أوديب بأمه علاقة غير أخلاقية ، ووصفت أم أوديب بأنها شريرة ، لأنها جلبت على ولدها الشقاء من أجل شهواتها الفاسدة<sup>(٢)</sup> .

ومع تطور الحياة الثقافية فى مصر لم يعد أوديب غريبا عن الثقافة المصرية إذ أنه دخل من أوسع الأبواب الثقافية بترجمة طه حسين لست مسرحيات لسوفوكل من بينها أوديب ، وكانت المسرحية الوحيدة التى لم يتم بترجمتها من بين مجموعة المسرحيات المتبقية لسوفوكل هى مسرحية نساء تراخيس<sup>(٣)</sup> . هذا

---

(١) انظر ، أحمد شمس الدين الحجاجى ، المرجع السابق ، ص ١١٢

(٢) انظر ، أوديب الملك ، صحيفة الرقيب ، العدد ٥٧ ، فى ١٩١٢/٩/٢٠

(٣) انظر ، س. م. باورا ، الأدب اليونانى القديم ، ترجمة محمد على زهد

وأحمد سلامه محمد ( بدون تاريخ ) القاهرة : الدار القومية للطباعة ، ص ٦٣

فضلا عن ترجمة العميد لمسرحية أندريه جيد أوديب سنة ١٩٤٦ . ولقد كون ذلك ألفة كبيرة بين الجمهور وبين قصة أوديب ، مهد لظهور مسرحية الحكيم أوديب الملك عام ١٩٤٩ ، وظهور مسرحية علي با كثير مأساة أوديب في نفس العام ، ثم ظهرت بعد حوالي واحد وعشرين عاما مسرحية د علي سالم ، دانت اللي قتلت الوحش ، سنة ١٩٧٠ .

وكان من الواضح تأثير الحكيم بمسرحيتي سوفوكليس وأندريه جيد ، فقد مكث الحكيم بضع سنين يقرم بدراسة أوديب ، وما كتب عنه ، وما ألف حوله من مسرحيات ، قبل أن يقوم بتأليف مسرحيته هذه (٣) وتأثر با كثير به إلى حد كبير . واقتربت مسرحيته من مسرحية الحكيم ، بينما ابتعد علي سالم بمسرحيته عن الحكيم وبا كثير بل عن سوفوكل نفسه . وليس معنى ذلك أنه لم يتأثر بهم جميعا ، وإنما معناه أن القدرة الخالصة في المسرح الحديث أخذت طريقا جديدا بالاستفادة من تجربة الخالق المسرحية في تطور المسرح خلال هذه الفترة ، وأن هذه التجربة هضمت هضمًا يمكن من ظهور أوديب مصرى صميم .

ويمكن تحديد تأثير هؤلاء المؤلفين بالمصادر التي استقى منها كل منهم مسرحيته في جانبين ، الجانب الأول : الحدث ، والجانب الثاني : الشخصية .

\* \* \*

---

(١) توفيق الحكيم ، تعقيب على المقدمة الفرنسية ، مسرحية الملك أوديب ، في مسرحية الملك أوديب ، ص ٢٢٢ .

تأمر الحكيم وبا كثير بالمدرسة الفرويدية التي ترى أن تطور الأساطير يصور علاقة الفرد الاجتماعية داخل العائلة ، وعلاقة العائلة داخل القبيلة ، وأن عقده أوديب لا تظهر إلا من خلال الجو الأسرى (١).

ويرى الحكيم أن جو الأسرة — في حياة أوديب — أمر لا يمكن ، أغفاله ، لأن على محوره تدور الفكرة ، التي من أجلها تحدث هذه المأساة بالذات (٢) وهذا ما يظهر واضحا في المسرحية ، إذ أن علاقة أوديب بأسرته تحتل المكان الأول فيها .

كان يبدو منذ اللحظة الأولى في المسرحية أن الحب الأسرى يظل حياة أوديب حتى أنه ليعيش اكدوبة كبيرة يحرص على ألا تكشف من أجلهم فإن زوجه وأولاده يعتقدون أنه بطل يقتله لأبي الهول حين حل لغزه . ولم يكن هناك أبو الهول ، وإنما كان أسدا يفترس المتخلفين خلف أسوار طيبة ، غير أن ترسياس أوحى إلى أهل المدينة أن هناك وحشا يلقى الغازا ويفتك بكل من يعمز عن حلها . وبعد أن يلتقى أوديب بالأسد ويقتله بهراوته ، ويلقى جثة في البحر ، يوحى ترسياس إلى أهل طيبة أن ينصبوه ملكا ، لأنه لم يكن يريد يومئذ كريون شقيق جوكاستا الملكة عليهم ، ويخشى أوديب أن يعلن ذلك للمدينة خوفا من أن يفجع زوجه وأولاده في إيمانهم ببطولته .

مزح جيد جزءا من مسرحية أوديب في كولونا بمسرحية أوديب الملك ، مبرزاً العلاقة بين أوديب وأولاده من خلال المسرحية ، وفي نهايتها يخرج بجماليون

---

( ١ ) انظر ، باتريك بلاهي ، المرجع السابق ، ص ، ١٢٢ .

( ٢ ) مقدمة المسرحية ، ص ٥٣

من المدينة مع ابنة أنتيجون ، وكان يبدو واضحا أن إيسمين في طريقها للحاق بهما . أما ابنا أوديب إثيوكل وبولينيس فتظهر أطماعهما في الحصول على العرش قبل رحيل والدهما .

ويتضح من ذلك أن الخلاف فيما قدمه الحكيم من جيد يرجع إلى أن الحكيم يقدم صورة مصرية للتماسك الأسري، ولم يكن يهتم بتقديم الصورة المتحررة في العلاقة التي أبرزها جيد بين أوديب وابنيه ، وهي علاقة كان هدف جيد من إبرازها لإيمانه بأثر الوراثة .

ولم يهتم بكثير بتعميق هذه العلاقة الأسرية معتمدا على أنها شيء ثابت في الحياة الزوجية ، وهو أظهر أبناء أوديب الأربعة ، ولم يكن لظهورهم من مبرر سوى أن يبين مدى كراهية الناس لترسياس وتعد كذلك كراهية جوكاستا له . فإنهم ذهبوا إليه جميعا يطلبون منه ترحيل ترسياس بعيدا عن القصر لأن أهمهم لانتحبه :

« أنتيجون ، : أنا يا أبت لأحبه ... ولكن مادمت

أنت تريد فنحن جميعا نريده ؟

« إيسمين ، : كلا لانتحبه ولا نريده !

« إثيوكل ، : أجل ، لانتحبه ولا نريده .

« بولينيس ، : وأى أيضا لانتحبه ... ولا نريده (١)

لم يكن في هذا الحوار ما يدهم حركة المسرحية ، كما أنه لم يخدم الأحداث فيها ، وربما كان المؤلف يبرز ذلك الموقف ليعين الخلاف بين أنتيجون وإخوتها ، ومدى حب هذه الفتاة لأبيها . وظهر الفتية الأربعة كذلك بعد أن عرفت طبيعة العلاقة بين أوديب وأمه ، وكانوا باستثناء أنتيجون يطلبون من والدهم أن يأمر

---

(١) على أحمد با كثير، مأساة أوديب ١٩٤٩، القاهرة: دار الكتاب العربي، ص ٥٦



بترد ترسياس من القصر ، ولا يفيد ظهورهم المسرحية في هذا الوقت بشيء ويذهبون  
وتبقى أنتيجون مع واندما لتسأله عن صحة ما يقال ، من أنه أبوها وأخوها ،  
وبعد أن يخبرها بالحقيقة ، يسألها إن كان حبها لن يتغير ، فتجيبه بأنها ستظل  
تحيه إلى الأبد :

« أوديب » : ولن يتغير حبك لي يا أنتيجون ؟  
« أنتيجون » : لا يا أبت لن يتغير حبي لك ... سأظل  
أحبك إلى الأبد (١)

كان هذا الموقف مستمدا من مسرحية الحكيم ، إلا أن الحكيم يضمنه في  
النهاية لينتتم به الصورة التي رسمها أوديب ، ويجعل من موقف أنتيجون تعبيراً  
عن رأيه في أوديب .

كما أن سؤال أوديب لأبنته بعد تراكم الأحداث عليه عما إذا كانت لازالت  
تؤمن به بطلا فأجابه أنتيجون وهي تسمع دموعا تتساقط من عينيه بكفيها : أنه  
لم يكن قط بطلا في نظرهما مثلما هو اليوم يوضح رأي الحكيم فيه .

« أوديب » : هذه أنت يا د أنتيجونة ، العزيزة ...

مازلت تؤمنين بأنى بطل ؟ ( يكي ) لا ..

لم أعد كذلك اليوم يا بنيتي ... بل أنى

ما كنت يوماً بطلا قط ...

« أنتيجونة » ( تسمع دموع أوديب بكفيها .. )

« أنتيجونة » : أبنا .. إنك لم تكن قط بطلا ، مثلما أنت اليوم ... (٢)

---

( ١ ) المسرحية ، ص ٨٦

( ٢ ) مسرحية ، الملك أوديب ، ص ٢٠٠ ، ٢٠١

يظهر ذكاء الحكيم في هذا الموقف وحساسية المسرحى فيه ، فإنه أراد به أن يخفف من حدة وقع السقطة التى سقطها أوديب . هذه الحساسية المسرحية لم تظهر لدى با كثير فى نهاية مسرحيته حين ظهرت أنتيجون معهـة نفسها للرحيل مع والدها دون علمه . ومن خلال حديثهما يفهم أنه قرر أن يصحبها معه فى رحلته . ولم يكن هذا الموقف من المؤلف سوى التزام بما صنعه جيد والحكيم من إبراز جزء مما لم تقله مسرحية أوديب لسوفوكليس ، وظهر فى مسرحيته « أوديب فى كولونا » .

وكان استخدامه لهذا الموقف بعد سقطته فى عمله المسرحى ، إذ أنه لم تظهر أية ضرورة فنية للموقف كله ، وكان دخيلا ومفتعلا فإن ارتباط أنتيجون بأوديب فى « أوديب فى كولونا » وفى مسرحيتى « أندريه جيد » و « الحكيم » كان متعلقا بعجز أوديب عن المسير بمفرده ، أما فى مسرحية با كثير فلم يكن أوديب فى حاجة إلى أحد . وكانت عبارة أوديب الأخيرة لترسياس : « أنا الماضى يا ترسياس فلاخل الطريق للمستقبل » وأنا اليأس يا ترزياس فلا مض ليحىء الأمل (١) ، تبدو لا صلة لها بالأحداث ومتناقضة مع قول أوديب أن يأخذ ابنته معه . فإنه إذا كان الماضى ، فإنها المستقبل وفى أخذه لأنتيجون فإنه أخذ المستقبل معه .

وإذا كان الموقف الأسرى عنى كلا من الحكيم وبا كثير ، فإنه لم يعن « على سالم » فى مسرحيته « انت الذى قتل الوحش » ، فإن أوديب فى مسرحيته ، وإن تزوج جوكاستا ، إلا أنه لم ينجب منها أطفالا ، كما أن علاقته الزوجية بها لم تكن عميقة حتى أنها لم تره طيلة مدة حكمه أكثر من أربع مرات . وهى تلوم أوالح رئيس الشرطة ، لأنه مدح لها رجولته قبل زواجها منه ، استخدم المؤلف

---

(١) مسرحية مأساة أوديب ، ص ١٨٥

هذا البعد بين أوديب وزوجته ، كدليل على أن أوديب لم يكن يهتم بغير تطوير الحياة ، والمساهمة في بنائها ، حتى أنه أهمل الحياة الزوجية ، ولم يكن يوليها أية عناية :

« جوكاستا ، : طول النهار وطول الليل في العمل بتاعه ، مشغول في الاختراعات حضرتو ... من يوم ماتجوزته ماشفتوش أكثر من أربع مرات ... صحيح أنا ملكة ... ومن صلب الآلهة كان ... لكن أنا بشر برضه ... »

« أوالح ، : وأنا مسئولتي إيه في ده كله يا مولاتي ... ؟ »

« جوكاستا ، : مسئوليتك خلقتي أوافق أنجوزه ... أنت اللي قلت لي وافق . »

« أوالح ، : ما هو ما كنتش عارف يا مولاتي أنه حا يعمل كده (١) »

أدى ذلك إلى أن يكون شعور أوديب بالكارثة التي حلت بطيبة ليس من خلال مشاعره حول أسرته ، وإنما من خلال مشاعره حول أهل مدينته .

وكانت الكارثة التي تعيشها المدينة في مسرحية الحكيم هي نفس الكارثة التي تحدث عنها سوفوكليس وجيد من بعده هي كارثة طاعون يفتك بالمدينة وبأهلها .

\*\*\*

نقل الحكيم صورة مختصرة لما يحدثه الطاعون في المدينة ، من مسرحية سوفوكل ، واستخدم في هذا التصوير المختصر نفس المعاني التي يصور بها سوفوكل

---

(١) على سالم ، أنت اللي قتلت الوحش ، سنة ١٩٧٠ ، القاهرة : دار الهلال

الطاعون (١) ، وكما أن الحديث عن الطاعون يتحدث به الكاهن في مسرحية سوفوكل فإن الكاهن نفسه في مسرحية الحكيم هو الذى يقوم بهذا التصوير . وهو الذى يطالب أوديب بأن ينقذ المدينة من الطاعون كما أنقذها من أبى الهول . خالف با كثير سوفوكل وجيد والحكيم في حكاية الطاعون هذه في أنه فسر الطاعون تفسيراً معاصراً . فهو لم يجعل الكارثة التى حلت بالمدينة نتيجة طاعون أرسله الإله إلى المدينة طلباً للقصاص من قاتل ملكهم السابق . ولم يكن محتاجاً إلى أن يجعل الكارثة عقاباً من الآلهة للمدينة ، إذ أنه جعل الكارثة مجاعة تحدث بها . وكان سبب هذه المجاعة استجواز المعبد على أموال الشعب . ومساعدة جوكاستا للمعبد في ذلك بما كانت تقدمه من نذور تدفعها من خزانة الدولة ، حتى لم يبق للشعب شيء .

وبهذا لم يعد مكان للنبوءة التى أوحى بها أبولون بضرورة القصاص من قاتل د لا يوس ، .

ويعد هذا تطوراً في تفسير فكرة الكارثة ، وصل بها على سالم في مسرحيته « أنت الذى قتلت الوحش » إلى درجة من التفكير المستنير ، فإنه لم يذكر شيئاً عن الطاعون، وإنما بدأ مسرحيته بمواجهة المدينة لأبى الهول ، وقد استغل « على سالم » مواجهة أوديب لأبى الهول في مسرحية سوفوكل وبنى عليها مسرحيته .

بدأت الأحداث في مسرحية على سالم بظهور ترسياس يتحدث عن قصة طيبة، ويشرح كيف عرف الفقر، والبؤس طريقهما للمدينة لأول مرة في عمرها الطويل،

---

(١) انظر مسرحية الملك أوديب ، ص ٦٧ ، سوفوكليس ، أوديبوس ملكاً ، ( من مجموعة من الأدب القليل اليوناني ) ترجمة العميد طه حسين ، ( بدون تاريخ ) ، القاهرة : دار المعارف : ص ١٩١ ، ١٩٢ .

ففي مكان غير بعيد عن طيبة ، وعلى الطريق الوحيد المفتوح إلى بلاد الشمال ظهر وحش غريب . يقولون إنه له رأس امرأة جميلة وجسد حيوان هائل الحجم ، يسمونه « أبا الهول » ، يلتقى هذا الوحش الغازا على المسافرين ، ويقتل من لا يعرف الحل ، وطوال الشهور الثلاثة الماضية ، قضى على كل رجال القوافل القادمة إلى طيبة هن طريق البر أو القادمين عن طريق النيل العظيم ، وذهب الكثيرون ليحلوا اللغز ، ويحصلوا على الجائزة ، ولم يعودوا ، وتقدم أوديب في ذلك الوقت ، ليحل اللغز ، فعرض عليه أونع رئيس الغرفة التجارية في المدينة أن يعطيه إذا نجح في ذلك خمسين ألف قطعة ذهبية من أموال الدولة ، بالإضافة إلى خمسين ألف أخرى يدفعها له من أموال الغرفة التجارية ، ويضيف حور محب كبير كهنة آمون على ذلك أن يعينه مساعد كاهن ، فيحصل على مئة قطعة ذهبية في الشهر ، هذا غير بدل التمثيل وترقيته كاهنا بعد سنتين . ويرفض أوديب ذلك ، ويشترط أن ينسب ملكا على طيبة خلفا للملك الراحل ، وأن يتزوج ملكتها ، ويقبل أهالي طيبة ، ورجالها ذلك .

ويذهب ليحل اللغز ، ثم يعود ، ويريد أن يبلغهم حقيقة ما صنع ، ولكن أحدا لا يعطيه الفرصة لذلك . فقد علت أصوات الفرع من حوله ، وأخذ الأهالي يتبادلون القبلات . وحلوا أوديب على الأعناق ، وأنهاؤا عليه بالزهور من كل جانب ، بينما يحاول أن يرفع صوته لكي يعلو أصواتهم ، هاتفا بهم ، ولكن صوته يضيع وسط زحام هتافاتهم المنغمة « أنت اللى قتلت الوحش ، ولا يتوقف نداءه طالبا منهم أن يسمعه دون جدوى ، وبدأ فاقد السيطرة تماما على الأهالي :  
« أوديب ، : ( يحاول رفع صوته لكي يعلو على صوت الجميع ) ...  
يا أبناء طيبة .. يا أبناءى .

( صوته يضيع في الزحام )

« الأهالي ، : ( يهتفون في كلمات منغمة ) ... أنت اللى قتلت الوحش ) .



« أوديب » : اسمعوني ...

« الأماهى » : أنت الذى قتلت الوحش .

« أوديب » : عاوز أقول حاجة ..

« الأماهى » : أنت الذى قتلت الوحش ... (١)

وتمضى الأحداث بعد ذلك إلى أن يعود الوحش وبعودته ينتهى حكم أوديب فعودة الوحش هنا هى البديل للطاعون . ولم يعد الوحش لأن هناك قصاصا على المدينة أن تقوم به ، وإنما عاد لأن المدينة لم تقم بأى دور فى القضاء عليه فى المرة الأولى .

هذا الوحش كأن له دور مهم فى تنصيب أوديب ملكا على طيبة فى مسرحية سوفوكل وقد التزم بهذا الموقف أندريه جيد ، ولكن الحكيم غير ذلك تماما . وبينما كان الحكيم يتحرر من الأسطورة ، ويقيم تفسيراً عصرياً يبعد الأحداث عن الخرافة عاد ثانية إلى الأسطورة وإلى الحدث الخرافى ، وذلك من خلال الطاعون الذى ساطه الإله على المدينة عقاباً لها حتى يقتصر من قاتل لا يوس . استفاد « باكثير » من « الحكيم » فى ذلك ، فأقام تفسيراً جديداً لقصة أبى الهول ، بنى على أساس خدعة قام بها كبير الكهنة ، فلم يكن هذا الوحش سوى دمية من صنع الكهان ، فقد استتر أحدهم بداخلها ، وكان يحركها ، ويبقى الأحاجى والألغاز . وأشاع الكهنة أمره ، فالتقوا فى قلوب الناس الرعب منه ، فكان الذى يقف أمامه ويسمع أحجيتيه لا يثبت من الخوف ، فيغشى عليه ، فيقتله الكاهن الذى بداخله . وعندما لقيه أوديب ، وحل لغزه خر على وجهه متظاهراً بالموت بمقتضى أمر الكاهن الأكبر لينال أوديب عرش طيبة ، ويتزوج جوكاستا . وتصدق بذلك نبوءة الكاهن الأعظم الكاذبة .

\* \* \*

---

(١) مسرحية « أنت الذى قتلت الوحش » ، ص ٥٥ ، ٥٦

هذه النبوة كانت الأساس الذي اعتمدت عليه مسرحيتا سوفوكل ، وجيد ، فقد تنبأ الوحي للايوس بأن ابنا له سيولد ، ثم يقتله ، ويتولى هرش طيبة ، ويتزوج أمه ، وولد أوديب فخشى أن تصدق النبوة فدفعته أمه إلى راع يقوم بخدمة لايوس ليقتله ، ولكن بدلا من أن يقتله سلمه إلى راع آخر إشفاقا عليه. وحمله الراعي الآخر إلى ملك « كورنث بوليب » الذي اتخذه ابنا له .

وعندما كبر الغلام عايره أحد الأشخاص بأنه لم يولد لرشده ، فأثاره ذلك ، حتى أنفق اليوم كله لا يكاد يملك نفسه ، فلما كان الغد لقي بوليب وزوجه ، وجعل يسألها فيثور في نفسها سخط على من وجه إليه هذه الإهانة ، وسره ذلك منها ، ولكن تلك الكلمة كانت تنغص عليه كل شيء ، لأنها قد نفذت إلى أعماق نفسه فذهب إلى معبد « دلف » على غير علم بمن يظنهما والديه ، فلما سأل أبولون رده بغير جواب ، ولكنه أعلن إليه كوارث أخرى : أنباء ، بأن القدر كتب عليه أن يتزوج أمه ، وأن يترك في الناس ذرية بمقوته ، وأن يكون قاتل الذي منحه الحياة ، فيتحول عن المدينة التي يقيم فيها أبواه مستشيرا بنجوم السماء فيما يسلك من طريق . فقرر أن ينفي نفسه إلى مكان لا يتاح لهذه النبوة أن تتحقق ، وما زال يمضى أمامه حتى بلغ طريقا ذا شعب ثلاثة فرأى عجلة يقودها مناد وعليها رجل ، كان هذا الرجل هو والده ، فدفعه قائد العجلة ، ودفعه الشيخ أيضا في عبث لينحياه عن الطريق ، فيثور أوديب ، ويضرب القائد الذي نهاه وإذا الشيخ ينتظر حتى يحاذي العجلة ، ثم يرفع سوطه المزدوج ، ويموى بها على رأس أوديب ، فيدفع الشيخ ثمنا غاليا لهذه الضربة ، فما هو إلا أن صب على رأسه عصاه ، فهوى الشيخ صريعا (١) . وتحقق الجزء الأول من النبوة ، ومن بعده تحقق الجزء الثاني حين دخل المدينة ومنع هرشها ، وتزوج بالملكة الأرملة ، وظل أوديب جاهلا

---

(١) أنظر ، مسرحية أويديبوس ملكا ، ص ٢٢٣ ، ٢٢٤

حقيقته حتى أعلن الوحي ضرورة القصاص من قاتل لايوس .

غير الحكيم من أصل النبوة التي تنبأت بمولد طفل للايوس سيقتله ويتربع على عرشه ، ويتزوج أمه . فلم يجعلها نبوة إله ، وإنما جعلها أكذوبة هراف هو ترسياس . فإنه أوحى إلى لايوس بقتل ابنه في المهد ، موهما إياه : بأن السماء هي التي ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه ، ونفذ لايوس قول ترسياس معتقدا أنه ينفذ وحي السماء ، أراد ترسياس بذلك أن يقصى عن العرش وريثه الشرعي ، وأن يكون العرش لرجل غريب (١) .

أعطت الملكة ابنها لراع كان يقوم بخدمة الملك ليهلكه ، ولكن الراعي أشفق على الطفل فسلمه لراع آخر من كورنث ، وأسلمه هذا بدوره إلى بوليب ملكها الذي تبناه ، وذات مساء علم أوديب بعد أن كبر من شيخ بالقصر أنه ليس ابنا للملك والملكة ، فهما لم ينجبا قط ولدا ، فغادر كورنث وهام على وجهه باحثا عن حقيقته حتى وصل إلى طيبة .

ولما كان الحكيم يستند في ذلك إلى أندريه جيد جعل من أوديب عالما بحقيقة أنه لتعط منذ بدأت أحداث المسرحية .

أما فيما يختص بالنبوة فإن الحكيم فسر ما تفسيراً جديداً لم يسبق إليه ، ومع ذلك فإن سوفوكل كان يشده إليه شداً ، فإنه اقتفى طريقه حين بدأت الأمور تكشف عن حقيقته .

كان الطريق الذي سلكه سوفوكل ، والتزم به الحكيم يبدأ بهوت بوليب ، ووصول الراعي الكورنثي ليخبر أوديب أن أهل المضيق ، ويعنى سوفوكل

---

( ١ ) انظر ، مسرحية الملك أوديب ، ص ٧٦

بهم أهل كورنث قد اختاروه ملكا عليهم بعد وفاة ماكمهم . وكان التغيير الذى أحدثه الحكيم مطابقا لما سبق أن غير فيه قبل ذلك ، إذ أنه لما كان أوديب يعلم أنه ليس ابن بوليب لم يكن الراعى فى حاجة الى توضيح ذلك بينما كان الراعى فى مسرحية سوفوكل هو الذى يقوم بعملية الكشف وهى أنه ليس ابن بوليب ، ومن بعدها الكشف عن شخصيته ، وعلاقة الراعى به . وتمت عملية الكشف فى مسرحية الحكيم من عبارة ذكرها الراعى ، وهى أنه خطر له أن يبحث عن أوديب فى مسقط رأسه . وعندما سأله أوديب عن قال له : أن طيبة هى مسقط رأسه أخبره بأنه النقطة وهو طفل من فوق جبل ، وسلمه إلى بوليب ، ويحدد الشيخ ذلك الجبل بأنه جبل ذو شجر بالقرب من سيتايرون . ويسأله أوديب عن الكيفية التى وجدته بها ، فيخبره بأنه كان مقيدا من رسغيه وأنه هو الذى فك قيده . وأنه لهذا سمى أوديب أى مورم القدمين .

- أوديب : أنت التقطتى أيها الشيخ ١٤ ...
- الشيخ : فى جبل ذى شجر . . . بالقرب من « سيتايرون » ١
- أوديب : وماذا كنت تصنع هناك ؟
- الشيخ : كنت أرعى الماشية ١ . . .
- أوديب : وكيف وجدتني ؟ . . .
- الشيخ : تلك الندوب التى فى قدميك تخبرك عنها
- أوديب : حقا ١١ . . . تلك ندوب قديمة ، نشأت عليها ، وما أخبرني أحد قط بشيء من أمرها وسرها ومنشأها ١ .
- الشيخ : أنها من أثر قيد ١ . . . لقد كنت مقيدا من رسغيك وأنا الذى قيدك ١.. لهذا سميت أوديب . أى مورم القدمين ١. (١)

---

(١) مسرحية الملك أوديب ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

كان الحكيم ينقل في هذا الجزء من سوفوكل في حديث أوديب مع الراعى الكورنثي مع تغير طفيف ، حذف فيه الحكيم عبارة سوفوكل للراعى : «كنت راعيا تهيم لحساب غيرك» ، وإجابة الراعى له : «وكنت في ذلك الوقت منقذك يا بنى» واستبدل الحكيم عبارة سوفوكل : «أى ألم كنت أحتمل حين وجدتني في تلك الحال السيئة ؟ بعبارة : «وكيف وجدتني ؟» .

«الرسول» : التقطتلك من تلك الوديان التى تظلمها الغابات في جبل كثيرون .

«أويدييوس» : وفيم ذهبت الى هذه الوديان ؟

«الرسول» : كنت أرعى القطعان في الجبل .

«أويدييوس» : كنت راعيا لإذن تهيم لحساب غيرك ؟

«الرسول» : وكنت في ذلك الوقت منقذك يا بنى ؟

«أويدييوس» : أى ألم كنت أحتمل حين وجدتني في تلك الحال السيئة ؟

«الرسول» : تنبىء بهذا مفاصل قدميك .

«أويدييوس» : إنك لتذكرنى بآلام قديمة قاسية .

«الرسول» : وكانت قدماك قد ثقبنا في أطرافهما .

«أويدييوس» : أى ذكرى سيئة أحفظ بها لأعوام الصبا !

«الرسول» : من هذا الشر اشتق اسمك .(١)

وينقل الحكيم عبارة ذكرها سوفوكل على لسان أوديب : وهو يحدث الراعى الطيبى بعد ذلك ، محاولا أن يتعرف منه على الحقيقة ، فيسأله ان كانى جوكاستا هى التى دفعت أوديب إليه ليجيئه القادم بالايحاب ، ويسأله أوديب عن

---

(١) أويدييوس ملكا ، ص ٢٣٣ ، ٢٣٤



سبب دفعه إليه ، فيخبره أن ذلك كان ليهلك ، ويعلق أوديب على قولة هذا بالاستتكار من موقف الامم أم تقدم على ذلك ؟ فما أشقاها ، (١) لم يذكر الحكيم هذه العبارة ، وإنما تساءل فقط مع الراعى الكورثى ، وليس مع الراعى الطيبى عن الذى فعل به ذلك أمى أمه أم أبوه . (٢)

وتأخذ الأحداث بين أوديب والراعى فى مسرحية الحكيم نفس الطريق الذى اتخذته فى مسرحية سوفوكل ، غير أنه فى مسرحية سوفوكل كان هذا الموقف يؤدى لوضوح أكثر فى عملية التكاشف التى تمت لأوديب . بينما كانت لدى الحكيم توضيح جزئى من الحقيقة ، فقد كان يعرف جزءا آخر منها مثل ذلك الموقف .

وكما كان أوديب سوفوكل يجهل حقيقة الشيخ الذى قتله فى المركبة ، فإن أوديب الحكيم لم يكن يعرفه أيضا ، ويحدد الحكيم عدد الرجال الذين كانوا يحرسون عربة الشيخ ، خمسة أفراد ، وهذا لم يحدده سوفوكل .

وكان لقاء أوديب الحكيم بالشيخ فى أرض فوكيس فى مفترق الطرق بين دوليا ودلف ، فنشب بينهما خلاف فىمن يمر أولا ، وتطور الخلاف إلى شجار ، ودفعته حماسة الشباب وفورته إلى العنف ، فرفع هراواته فى وجه الرجال ، واشتبكوا فى معركة ظهر فيها عليهم ، ولكن ضربة من هراواته ، فيما يبدو ، طاشت ، فأصابت رأس من كان فى المركبة ، وانطلق بعدها حتى دنا من أسوار طيبة . (٣)

---

( ١ ) المسرحية ؛ ص ٢٤٠

( ٢ ) مسرحية الملك أوديب ، ص ٤١

( ٣ ) المصدر نفسه ص ١٣٩ ، ١٣٢

يختلف با كثير عن الحكيم وسوفوكل وجيد في ذلك ، فإنه كان يعرف أنه قتل لا يوس ، وكان يشك في أنه أبوه ، وأن جو كاستا أمه ولقد بنى با كثير هذا الموقف بطريقة غير مقنعة ، فان الكاهن الا كبر دبر مؤامرتة بأعلان النبوة التي دعت لا يوس إلى محاولة قتل ابنته باتفاق بين بوليب ملك كورنث الذي كان خصم لا يوس ، ومنافسة على زعامة هيلاس ، وكان يخشى أن يكون لخصمه ولد يرث عرشه ، وليس له هو من ورث . ولما صدق لا يوس النبوة بعث ابنته مع أحد الرعاة ليقتله في البرية ، وأوعز الكاهن الا كبر إلى الراعي ألا يقتله وبأن يسلمه لراع من كورنث ، ثم أوعز إلى الراعي الكورنثي بأن يسلمه لبوليب الذي تبناه حق كبر وأيفع ، وهو يعتقد أنه ابن بوليب ، بعد ذلك أوعز إلى شاب يسمى بوتيس أن يستثيره في مجلس للشراب ، ويقدم في نسبه ، فتوجه ليستغنى معبد دلف ، فأفتاه الكاهن بأنه ابن لا يوس وجو كاستا ، وأنه سيقتل أباه ، ويتزوج أمه ، فتوجه إلى طيبة ليتحدى النبوة ، ويقبل رأس آية هدلا من قنله ، فأخبره الكاهن بأن لا يوس سيعترض طريقه في الوقت الذي أرسل فيه إلى لا يوس يخبره بقصة نجاة أوديب ونشأته في قصر بوليب ، وأنه قادم ليقتله مصداقا للنبوة ، فإن أراد النجاة فعليه أن يعترضه دون طيبة ، ويقتل أوديب قبل أن يقتله ، فالتقى به في ملتقى طرق ثلاثة من أرض فوكيس ، وأصر لا يوس على قتل أوديب ويصيح به أنه ابنه ، وأنه يريد أن يقبل رأسه ولكن دون جدوى ، فقد وقعت المعركة بينهما ، سقط على أثرها لا يوس صريعا ، ثم عاد بعدها أوديب ثانية إلى كورنث وقد ازداد خوفه من أن تتحقق النبوة ، ثم قرر أن يتجداها . ويعود إلى طيبة وعند عودته كان الكاهن قد دبر حكاية النخرج والجائزة التي ينالها من يهلك الوحش ، وهي : عرش لا يوس ، والزواج بالملكة . وتكون طيبة (١) علاقة أوديب بأبيه وأمه قد تم الكشف عنها في المشهد الأول من الفصل الأول في

(١) انظر ، مأساة أوديب ، ص ٢٢ - ٢٣ .

المسرحية ، لتمضى المسرحية بعد ذلك فى طريق آخر يبعد كل البعد عن الاسطورة كما تناولها سوفوكلى أو غيره من مؤلفى المسرح . ولم يبق فيها سوى الجزء الخاص بانتحار جوكاستا . الذى التزم فيه بنص سوفوكلى مثله فى ذلك مثل الحكيم فى مسرحيته . (١)

تنتهى مسرحية الحكيم بأن يفتأ أوديب عينيه كما حدث لأوديب سوفوكلى . فإن أوديب لدى سوفوكلى طلب من كريون أن ينفه عن طيبة ، فيبلغه كريون أن هذا الطلب يستطيع غير الإله وحده أن يمنحه له . وأقنعه أوديب بأنه بغيض من الآلهة ، فرد عليه كريون أنه إذا كان الأمر كذلك فسيجاب إلى مطلبة . ولم تكن العبارة تعنى أن كريون أعطاه الأذن بالرحيل ، وإنما تعنى أن كريون ينتظر إذن الآلهة بذلك ، أى أنه يقصد ، إذا كان أوديب بغيضاً إلى الآلهة فسيجاب إلى ما يطلب وهو النفى :

« أويديوس ، : أن تنفى من الأرض .  
« كريون ، : أنك تطلب ما يستطيع الإله وحده أن يمنحك  
« أويديوس ، : ولكنى بغيض إلى الآلهة .  
« كريون ، : إذا فستجاب فوراً إلى ما تريد (٢) .

وأنتهى المسرحية دون أن يتخذ قرار برحيل أوديب وفى مسرحية «أوديب فى كولونا» ، يتضح أن كريون أبى عليه الرحيل حين ألح عليه الشقاء ، وكان النفى محيياً له ، وكان يريد ، وبلغ عليه ، فلما سكنت عنه الغضب ، وحيت

---

(١) أنظر ، الكتاب الثانى الوظيفة بين الاسطورة والمسرح ، فصل الموت ، وما بعدها .

(٢) مسرحية أويديوس ملكاً فى الكتاب الثانى الوظيفة بين الاسطورة والمسرح ص ٢٥٣ .

إليه الإقامة في قصره ، حرمة كريون ذلك ، ونفاه عن أرض الوطن . (١)

وفي مسرحية الحكيم ، طلب أوديب بعد أن فقأ عينيه أن يرحل بمفرده ، بعيداً عن المدينة ، فأجابه كريون إلى ذلك . غير أن المسرحية انتهت باستعداده للرحيل مع ابنته أنتيجون .

اختلف با كثير كثيراً عما ذكره سوفوكل ، فإنه بعد انتحار جوكاستا يحاول أن يثب إلى سيفه المعلق ليقتل به نفسه ، ويحول كريون دون ذلك . وتأخذ أحداث المسرحية طيلة فصل كامل من مشهدين بعد وفاة جوكاستا في إبراز محاولة أوديب تحقيق هدفه في القضاء على تجار الدين من الكهنة .

بعد كل هذه الأحداث لم يكن هناك داع لأن يرحل أوديب، ولو أن المؤلف اتخذ هذا الطريق لكان يقترب بذلك من الأسطورة كما يذكرها هوميروس ولكنه اتخذ طريق سوفوكل في أن يجعله يقرر الرحيل، وربما أراد بذلك أن يزاوج بين هوميروس وسوفوكل ، وتأخذ أنتيجون طريقها معه دون مبرر لذلك .

أما دهل سالم، في مسرحية «أنت اللي قتلت الوحش» . فلم يكن الموضوع الذي بنى عليه مسرحيته بمتقبل لهذه الأحداث ، لذا فهو لم يتعرض لها. وكل ما تعرض له هو نهاية أوديب ، ، فانه ترك المدينة ، وما زال الوحش يتهددها . واستخدم المؤلف بعض العبارات يشير فيها إلى نهاية أوديب كما يذكرها سوفوكل ، فهو يذكر بعد عودة الوحش ، وقيل مغادرته طيبة ، أن نور القصر خافت، وأنه لا يستطيع أن يرى جيداً . ويحدث كريون في ذلك فيؤمن على قوله بأن المشاعل ليست في كامل قوتها .

---

(١) مسرحية سوفوكليس ، ومسرحية أويديبوس في كولونا ، ضمن مجموعة من الأدب التمثيلي اليوناني ، ترجمة طه حسين ، ص ٢٩١ .



« أوديب » : الثور قليل في القصر الليلة دى ... مش شايف كويس .

« كريون » : فعلا يامولاي ... المشاعل مش فى كامل قوتها ...

« أوديب » : حاجة غريبة ... مش شايف كويس (١)

ويذكر المؤلف على لسان ترسياس أنه ليس منهما أن يعرف ماذا حدث لأوديب فقد أصبح — كما قال أحد الناس — ملكا للشعراء . وليس المهم هو مصير أوديب ، وإنما المهم هو أن طيبة ستبقى للأبد ملكا لشعبها الذى بدأ يعرف الحل جيدا .

وهذا الحل الذى عرفه شعب طيبة ، واهتمام المؤلف به ، هو الذى كسى الأحداث ، ولون الشخصيات بألوانها التى اختلفت كثيرا فى تكوينها ، وطباعتها عن شخصيات كل من الحكيم وباكتير فى مسرحيتهما . ومن خلال هذه الشخصيات ، ورؤية كل من هؤلاء الكتاب لها ، يمكن معرفة حقيقة تصورهما لاسطورز أوديب .

\*\*\*

كانت أهم شخصية فى المسرحيات المصرية الثلاث ، هى شخصية أوديب ، فأنها مركز الأحداث ، ومركز العلاقات التى تعيشها فى المسرحية ، كما كان كذلك فى الأسطورة . وكانت هذه الشخصية الأسطورية تملك قدرة على منح رمز يحمل طاقات متفجرة قابلة للتفسير والإيحاء . وكان لكل من هؤلاء المؤلفين موقف واضح من أوديب . أراد الحكيم باحثا عن الحقيقة ، فأنه ما أن علم أنه لقيط حتى خرج يبحث عنها . ولم يتوقف عن البحث الا حين تزوج الملكة ، ثم استنام عن البحث حتى ظهر الطاعون ، وهنا تنحرت الأحداث فى طريقها

---

( ١ ) مسرحية « أنت اللى قتلت الوحش » ، ص ١٢٢ .



لتوضيح حقيقته حتى يسلك بزمام البحث ملحا للوصول إلى المعرفة إلى أن يحضر  
الراعى الكورنى . ويلتقى بالراعى الطبيعى ، وتكشف له الحقيقة كاملة فيأخذ في  
استبشاعها ، ويرى وجهها بشعا وأنها لعنة لم يسبق أن صب نظيرها على بشر ، لقد  
كان يشعر بها ، وينقبض صدره لها ، ولكنه ما تصور ما بهذه الفظاعة . وهو  
الذى ما خاف يوما من وجهها ، ولا ارتاع من صوتها ، ولكنه بعد أن عرفها ،  
يتمنى لو لم يعرفها :

« جوكاستا ، : لقد عرفتها ... قبل استرحت .

« أوديب ، : حقا .. ليتنى ما عرفتها .. وهل كنت أتخيل أنها بهذا الهول ؟  
وهل كان يخطر لي أنها شيء قد يقضى على هنائى ١٩ .. الآن  
فقط أدركت .. بعد أن انتقم منى ... لأنى عشت بنقابها ١ (١)

وفى هذا الحوار يظهر التناقض فى شخصية أوديب الباحث عن الحقيقة فإن  
الحوار يوحى بأن أوديب كان يبحث عنها كتمة ذهنية خالصة لم يتصور أن تؤثر  
على هنائه ، والا لفضل عليها العيش الهنىء مع الجبل .

وأراد الحكيم أن يجسم الحقيقة على أنها قوة قادرة على الانتقام ، ولم يستطع  
الحكيم أن يقنع بذلك ، ولا بأن أوديب كان الشخصية التى تدعو مكوناتها إلى  
الاقتناع بأنه باحث عن الحقيقة . فقد كانت الحقيقة كلمة ترد على لسانه ،  
فلا تبرز غير تناقض فى بناء شخصيته .

يروى أوديب لأولاده قصة بطولته ، وقضائه على الوحش . وفى الوقت نفسه  
يحدثهم عن ذاته بأنه يميم حبا بالمعرفة وأن حبه لها هو الذى أداه إلى أن يميم على  
وجهه ، باحثا عن حقيقته ، ثم يتغير طريقه ليعيش الكذوبة من صنع رجل آخر .

---

(١) مسرحية الملك أوديب ، ص ١٦٣ ، ١٦٤

وهكذا يحدث التناقض بين القول والفعل ، واختلاط الكذب بالصدق في شخصية أوديب . لم يكن هذا التناقض هو ما أراده المؤلف لشخصية الباحث عن الحقيقة ، ولكن فيما يبدو أن الرغبة في بناء موقف جديد على شخصية أوديب هو الذى أدى بالمؤلف إلى هذا التناقض الذى ظهر بوضوح أكبر عند لقاء أوديب بترسياس ، فإنه ما أن شعر بأن عرشه عرضة للخطر لا لوجود الطاعون ، وإنما لأن الظروف فى طيبة تماثل الظروف التى فاز فيها بالملك . ظروف تلائم الانقلاب حتى يشعر أوديب أن ترسياس يريد أن يقف موقفا سليا من هذه الازمة . ويحتد الموقف بين أوديب وترسياس ، يهدد فيه أوديب ترسياس بأنه لن يبيع له اللهب لأنه قادر على أن يجعل الناس يلهون بترسياس ، وعندما يسأله ترسياس عما يستطيع أن يقول للناس ، يجيبه أوديب بأنه سيقول كل شيء ، لأنه لا يخشى الحقيقة ، بل أنه لينتظر اليوم الذى يطرح فيه عن كاملة تلك الاكذوبة الكبرى التى يعيشها .

« أوديب ، : كن على ثقة أنى لن أتبع لك اللهبى : بل أنى لتقدير على أن أجعل الناس يلهون بك ! ..

« ترسياس ، : ماذا أستطيع أن أقول للناس ؟ ...

« أوديب ، : كل شيء يا « ترسياس » ... كل شيء ! ... فأنا لا أخشى

الحقيقة ... بل أنى لا أنتظر اليوم ، الذى أطرّح فيه عن كامل

تلك الاكذوبة الكبرى التى أعيش فيها منذ سبعة عشر عاما . (١)

يعلن أوديب لترسياس بعد ذلك أنه قد يجن لحظة ، ويفتح أبواب القصر ،

ويخرج إلى الشعب صائحا : اسمعوا يا أبناء « طيبة » . اسمعوا قصة رجل أعمى ،

---

(١) المسرحية ، ص ٧٥

أراد أن يهزأ بكم ، وقصة رجل حسن النية سليم الطوية اشترك معه في المأساة(١)  
هذا أوديب الباحث عن الحقيقة ينتظر اليوم الذى ينفذ فيه الأكلوبة من  
كامله . وفي الوقت نفسه يوضح أنه قد هجن ليقول الحقيقة . وحين يعلن لترسياس  
من الطريقة التى سيقولها للشعب يبدأ بالدفاع عن نفسه بأنه : رجل حسن النية  
سليم الطوية خدعه رجل احمى .

ينتهى الموقف الحاد بين أوديب وترسياس إلى أن يبلغه أنه ستم سماع صوته .  
فهو إنما دعاه ليصفى رأيه في هذه المحنة ، إذ أنه لا يتبين موقفه منه اليوم هل  
هو معه أم ضده ؟ فإنه لا يرى على أى أساس أقام إرادته .

ويبلغه ترسياس في اعتداد أن ذلك ما سوف يعلمه في حينه .  
وأوديب : ستمت سماع ذلك منك . . . لقد دعوتك لأصفى إلى رأيك  
لا لأصفى لا نشودة فخارك . أن موقفك منى اليوم لا أتيتنه . .  
هل أنت معي ؟ هل انقلبت ضدى ؟ . . . لست أرى على أى  
أساس الآن أقت إرادتك . . .

ترسياس : ذلك ما سوف تعلمه في حينه يا أوديب ، (٢)

يمضى ترسياس ، بينما يخاطب أوديب نفسه متسائلا عن مصيره ، وفي النهاية  
يعرف أوديب أن مصيره كان يبدأ على يقوده إلى حيث يشاء . ولم يكن أوديب  
يدرك أن الذى وضع مصيره في يد الأعمى لم يكن سوى أوديب نفسه الذى  
يهزم أنه ترك كورنث باحثا عن الحقيقة ، وحين التقى بجوكاستا ، استنام إلى  
جوارها سبعة عشر عاما ، دون أن يتساءل عن حقيقته ، أو يبحث عنها .

---

(١) المسرحية ، ص ٥٧

(٢) المسرحية ، ص ٨١ ، ٨٢

أراد المؤلف باستقامة أوديب أن يبين تأثير « عقدة أوديب » كما تظهر لدى المدرسة الفرويدية . يلمح المؤلف بتأثير هذه العقدة عليه . فاته يخبر زوجته وأولاده بأنه لم يكن يعرف الجائزة التي تعطى لمن يقتل الوحش ، ولو عرف أن الملكة الأرملة جزء من الجائزة فربما اضطرب فؤاده ، وارتجفت يده ، ولم يظفر بالنصر .

وبعد اكتشافه الحقيقة ، يطالبها أن تبقى له زوجة ، وأن يضما أصابعهما في آذانهما ، وألا يسمعا ، وأن يعيشا في الواقع ، فاته لن يسمع لشيء أن يحطم سعادتهما ويقوض أسرتهما وأنه سيترك الملك والقصر ، ويرحل بصغارهما عن هذه البلاد ، ويطالبها أن تتجلد وتواجه معه الحياة ، فادامت لهما قلوب ، فازالا صالحين للبقاء ، ولكن جوكاستا وضعت النهاية فأنها كانت تعلم أنها لم تعد صالحة للبقاء .

« أوديب : « جوكاستا ، ! .. حذار أن تقدمي على أمر يلقي في قلبي اليأس ! .. أنت تعرفين أني لا أستطيع لك فراقا ... تجلدي وانفضي معي نواجه الحياة ... ثقي أنه ما دامت لنا قلوب فنحن صالحون للبقاء ! ! .. »

جوكاستا : لم نعد نصلح للبقاء معا .. (١)

لقد اختلطت في شخصية أوديب ما أراده الحكيم له وما أراده سوفوكل له ، وما استقاه فرويد من هذه الشخصية ، هذا فضلا عما أخذه الحكيم من أوديب جيد . فان أوديب أندريه جيد المستقل الشخصية ، المعتز بنفسه والذي ظهر أول ما ظهر في المسرحية ليعبر عن هذا الاعتزاز ، نقل الحكيم اعتزازه هذا في

---

(١) المسرحية ، ص ١٦٥

حديث أوديب عن نفسه ، وكيفية قتله للوحش ، أى أن اعتزازه كان اعتزازا  
كاذبا منذ البداية .

وحين أخذ أوديب يبحث عن الحقيقة ، ويقوم بسؤال الراعى ، ظهرت  
الحقيقة واضحة لجوكاستا قبل أن تظهر لأوديب ، فأرادت أن تغادر المكان ،  
ولكن أوديب طلب منها أن تبقى فأعلنت له عجزها عن البقاء ، فبأمرها أوديب  
أن تبقى لترى من أى بطن وضع خرج ، لتعرف ما سيعرف الشعب المحتشد ،  
حتى وإن كان فى ذلك إذلالا لجلالها الملكى ، وخرج لعزة أسرتها العريقة .

جركاستا : لا أستطيع البقاء لحظة أخرى .. لا أستطيع .. لا أستطيع ..

أوديب : لا تستطيعين أن تتحملى حمرة الحجل ، تصبغ وجهك ، وأنت  
تسمعين أمام كل هذا الملاء ، من أى بطن وضع خرج زوجك ؟  
لانى ما أرغمتك قبل الآن على شىء قط .. ولكنى أرغمتك الآن  
إرغاما على البقاء فى مكانك ، لتعرفى حتى ما سيعرف الساعة هذا  
الشعب المحتشد .. حتى وإن كان فى ذلك إذلال لجلالك الملكى ،  
وخرج لعزة أسرتك العريقة .. (١)

لم يبرز من خلال هذا النص ذلك الاعتزاز الإنسانى المبرز عن جلال  
الإنسان كما برز لدى سوفوكل ، ففى مسرحيته طلبت جوكاستا من أوديب أن  
يتترك البحث عن حقيقة أمره إن كان معنيا بحياته الخاصة ، فيجيبها أوديب بأنه  
لا بأس عليها ، فإنه لو ثبت أنه ابن أجيال ثلاثة من الرقيق لم يلق من ذلك أى  
عار ، فتلع عليه جوكاستا أن يسمع لها ، وألا يعضى فى هذا البحث ، ولكنه

---

(١) المسرحية ، ص ١٤٩ ، ١٥٠



يرى ألا سبيل إلى طاعتها إذ لا بد أن يتبين هذا اللغز ، وكان موقفه هذا متساوقاً مع شخصية الرجل الذي استطاع أن يحمل لغز الوحش .

في هذه اللحظة ترك جوكاستا أوديب ، بينما الحكيم يتركها دونما داع لبقائها . يسأل رئيس الجوقة أوديب في مسرحية سوفوكل عن السبب الذي من أجله انطلقت زوجته يماؤها بأس فظيع ، وأنه لينحش أن ينفجر من هذا الصمت شر عظيم ، تكون هذه العبارة سبباً لأن يعبر أوديب عن فخره بنفسه ، واعتزازه بها . ويرى أن ينفجر ما يريد أن ينفجر ، فإنه حريص على أن يعرف أصله مهما يكن وضعاً . وإذا كانت جوكاستا تستخزي من مولده الوضع ، فإنه يرى نفسه ابن الجدود الخيرة ، فلن يغض من شأنه نسب مهما يكن فإن هذه الجدود هي التي كبرت معه ، خفضته حيناً ، ورفعتة حيناً آخر ، وأنه لا سبيل إلى تغييره . لذا فهو لا يجد سبباً لأن يعدل عن استكشاف مولده ، وهو يستنكر في تساؤله أن يكون هناك سبب لذلك .

رئيس الجوقة : لماذا انطلقت زوجك يا أوديوس يماؤها بأس فظيع ، وإن لا تخشى أن ينفجر عن هذا الصمت شر عظيم !

أوديوس : لينفجر ما يريد أن ينفجر ، ولكنني حريص على أعرف أصلي مهما يكن وضعاً ، إن هذه المرأة قد ملأتهما الكبرياء فهي تستخذني من مولدي الوضع ، أما أنا فأرى نفسي ابن الجدود الخيرة . ولا يغض من شأنى نسب مهما يكن ، نعم هذه الجدود هي التي كبرت قد خفضتني حيناً ورفعتني حيناً آخر . هذا هو نسبي . لا سبيل إلى تغييره . لماذا أعدل عن استكشاف مولدي ؟ (١)

---

(١) مسرحية أوديوس ملكاً ، ص ٢٢٦

من هذا المنطلق رسم جيد شخصية أوديب ، وكانت متساوقة في كل ما صنعت . ولم يحتاج جيد إلى أن يستخدم هذا الموقف في مسرحيته ، من استخدام للرايين للكشف عن شخصية أوديب ، وإظهار جانب الاعتزاز فيه .

أنكر الحكيم على جيد هذا الصنيع وعده خوفا من المواقف المثيرة (١) ، واستهواه هذا الموقف ، ورأى معه وهو المحقق القديم « غاية البراعة في إدارة دفته ومناقشة شهوده » (٢) وهذا ما أدى به إلى استخدامه في مسرحيته .

لم يسقط حذف هذا المشهد مسرحية جيد ، كما أن إثباته لم يزد من قيمة مسرحية الحكيم .

وإذا كان الحكيم قد خالف جيد في استخدام هذا الموقف فإنه تأثر بجيد في تصوير « أوديب » الشاك ، غير أن الشخصية تتناقض في بنائها بشك أوديب في الإله ولكنه ما أن يبلغه وحى الإله فيما يختص بضرورة القصاص من قاتل لا يوس ، حتى يتصور أن مدبر القتل هو ترسياس ، فيطلب من الكاهن وكريون أن ينفذا وحى السماء فيبادل الكاهن وكوريون النظرات ، فإنيهما لم يكونا يحسبان أن يستجيب أحد لأمر السماء بهذه السرعة .

ولقد أطاع أوديب هذا الأمر حين ظنه لا يمس شخصيته ، ولكنه حين أدرك أن الوحى ذكر اسمه يأخذ في اتهامها بالتآمر .

لقد أفلتت هذه الشخصية من يد الحكيم ، فلم يستطع أن يزيل التناقض الذى أوقعها فيه . هذا التناقض أبعد الشخصية عن أن تكون شخصية تراجيدية ،

---

(١) مقدمة الملك أوديب ، ص ٥٢

(٢) المرجع نفسه .

واختلط أمرها دون أن يكون لديها وضوح يذكر . هذا الوضوح كان يبرز لدى با كثير ، وإن كان با كثير لم يرسم شخصية تراجيدية ، وإنما رسم شخصية لفارس من فرسان السيرة الشعبية ، ذلك الذى يصارع المصاعب دون أن يسقط . وهذا ما جعل تخطى أوديب عن الحكم فى نهاية المسرحية ، يوضع أن با كثير كان يعيش مرحلة غير ناضجة من مراحل كتابته للسرحد ، إذ أنه لو ترك المسرحية تنتهى بتغلبه على الكاهن لو كياس لظهرت صدرة الفارس مكتملة . ولكنه أنهاها برحيل أوديب ، وهذا الرحيل الذى لا يمثل فهما للبطل التراجيدى بقدر ما يمثل قوة تأثير الأسطورة على المؤلف . رسم با كثير أوديب صلباً عنيداً ، ولكنه كان يملك مقومات فى شخصيته تجعل ذلك الصلف وهذا العناد ميزة من مميزات .

كان أوضح من تأثير به با كثير فى رسمه لشخصية أوديب هو جيد ، وكأنما أراد أن يعارضه فى عمله هذا ، فإنه أبرز أوديب فى البداية ملحد لا يؤمن بإله إلا عقله وإرادته . ويختلف إلحاد أوديب جيد عن إلحاد أوديب با كثير ، فإن أوديب جيد كان لا يؤمن بغير الإنسان ، ولا يرى قوة فى الأرض غير قوة الإنسان . أما أوديب با كثير ، فقد كفر بالإله ، لأن وحيه كشف له عن إله قاس . وحين يأنى ترسياس فيرحب به ، ظنا منه أنه ملحد مثله ، غير أن ترسياس جاء ليعبده إلى حظيرة الإيمان ، فإن الله الحق لا يوحى بالشر والإثم ، وإنما يوحى بالخير والبر .

أوديب : إني لا أؤمن إلا بعقلي وإرادتي فادع غيرى إلى الإيمان بهذا الإله الأهوج الذى يوحى بالشر والإثم إلى كهنة وسدنة معبده ....

ترزياس : كلا يا أوديب ... إن الإله الحق لا يوحى بالشر والإثم ...  
ولنما يوحى بالخير والبر ، (١) .

ينجح ترسياس في إعادته إلى حظيرة الإيمان بالله بعد أن يوضح له حقيقة الشرور التي قام بها الكاهن الأعظم ، وأن هذه الشرور ليست بما أوحى به الله ، وإنما هي من أعمال هذا الرجل الشرير ، ومن وحي نفسه .

وقد ظهر في شخصية أوديب با كثير تناقض أيضاً ، حيث أنه كان يعلم أنه قتل أباه ، وتزوج أمه ، وكان الواضح لقارئ المسرحية ، أو مشاهداً أن أوديب يعلم ذلك ، فانه ذهب إلى طيبة للاقائها ، ومع ذلك ، فهو يقبل أن يعاشرها زوجة له . ويدافع عن نفسه إزاء هذا الصنيع بأنه بعد أن قتل الوحش ، حملته جموع الشعب على الأكتاف ، وهم يهتفون ويرقصون ، وينثرون الورود والرياحين حتى أنزلوه القصر الملكي ، وما أن وصل القصر حتى أخذت الوصيفات يغسلنه ، ويطيننه ، ويكسونه فاخر الثياب ، وكاهن يطرى له جمال جوكاستا ، وأنه أصلح لها من الشيخ لا يوس ، لأنه نظرها في نظرة الشباب . يحدث كل ذلك وهو يحاول غير مرة أن يصبح بهم : كفوا عن هذا ويلكم ، إن جوكاستا أمي ، لأنني ابن لا يوس ، فيعتقد لسانه في كل مرة ، وتموت الكلمات في شفثيه ، ويقول في نفسه لعل هذه ليست أمه ، وليس لا يوس أباً ، ثم أدخل عليها بين الغناء والتطريب ، فرأى في الزينة شابة حسناء كأنها فتاة عذراء ، وتمثل له في تلك اللحظة خيال أمه ميروب كأنها تقول له لائمة : « ويحك يا أوديب ، أمن الحق أن تزوج بعيداً عني دون أن أشهد عرسك ، وأفرح بزفافك ؟ ، فطار من ذهنه حيثئذ كل شك في أنها ليست أمه ، وأيقن أنه لم يقتل أباه ، فاطمأنت

---

(١) مسرحية مأساة أوديب ، ص ٢٢



نفسه ، وإذا هي بين يديه يقبلها قبلة الزفاف (١) .

وإذا كان با كثير استطاع أن يقتنع نفسه بهذا دليلا على تبرئة أوديب ، فإن ذلك القول ليس من السهل أن يقتنع أحدا به .

وربما ترجع قناعة يا كثير به إلى أنه انطلق من وجهة نظر فرويدية يربط بها العلاقة بين أوديب وأمه . وإيمان با كثير بالفرويدية هو الذى أوقعه فى هذا الخلط الذى لم يكن الوحيد فى المسرحية .

وعلى كل فقد سيره با كثير فى طريق الندم وكأنما كان بذلك يوجهه تلك الوجهة التى أرادها ترسياس لأوديب فى مسرحية جيد ، هل أنه الطريق إلى الإيمان .

لم يقع على سالم فى شيء من ذلك ، فانه ابتعد عن شخصية أوديب سوفوكل . وربما كان ذلك هو الذى ينجو من كثير من الأخطاء التى وقع فيها غيره فى رسمه لشخصية أوديب . غير أنه مع ذلك ألقى شخصية أوديب سوفوكل ظلها عليه .

أراد على سالم أن يصور أوديب صورة الرجل المصرى فهو على العينين ، قمعى الوجه ، يميل إلى السمرة . وأضاف على سالم بعض الصفات التى كان يتميز بها أوديب الأسطورة ، فيذكر أن له قدمين متورمتين . ويشير فى وصف أوالح له الذى يقرأه من ملفه السرى بأنه هرب من ميتانى بعد أن قتل والده ، أو تسبب فى موته . وعبر د على سالم ، بهذه الإشارة لأسطورة د أوديب ، دون أن يتوقف عندها ليقول على لسان د أوالح ، بأن هناك شائعات أخرى تردد أنه هارب من قضية نفقة .

ومن خلال الصورة التى يرسمها التقرير عن أوديب يتضح أنه يحمل نفس

---

(١) انظر المسرحية ، ص ١٥٨ ، ١٥٩



الصفات التي كانت لأوديب سوفوكل ، فهو ذكي يتمتع بقدرات عقلية كبيرة .  
واتخذ على سالم دليلا على هذا أنه تفوق في اللعب على جميع محترفي الشطرنج في  
طيبة . كان على سالم يستخدم الهزل في المواقف الجادة لصنع الجو الفكاهي الذي  
أراد لمسرحيته أن تؤديه .

ولم يخرج على سالم أوديب عن الموقف الديني ، فهو مقتنع به ، فهو يتردد  
أحيانا على معبد آمون قبل مباريات الشطرنج الهامة . وفي سياق المسرحية كان  
أوديب يذهب إلى معبد آمون . ولم يبرز في تكوينه أى نوع من الشك . فأن  
هذه الأمور الاعتقادية لم تكن مصدر قلق عقلي له ، إذ أنه بنى على أن يكون  
غالما معتدا بذكائه . ومنذ البداية يبرز ذلك . وقبل أن يتولى ملك طيبة تسأله  
جوكاستا عن مؤملاته ، التي تدفعه إلى الاقتناع بقدرته على تولي منصب خطير،  
لا يجيبها بأكثر من ذكائه وعبقريته .

« جوكاستا ، : هاوز تبقى ملك ليه ياأوديب . ايه مؤملاتك عشان

منصب خطير زي ده .. ؟

« أوديب ، : عقلي ... عبقريتي ... ذكائي (١)

وتعني الأحداث بعد ذلك ، ولا يبقى لأوديب لأسطورة سوى أن أوديب  
قتل الوحش ، وإشارات تتأثر بلا روابط إلا أن توحى بأن هذا هو  
أوديب الأسطورة .

وإذا كان على سالم أخذ هذا الجانب من الأسطورة فإنه أخذ من الحكيم  
صورة الأكاذوبة التي يعيشها أوديب . غير أن هذه الأكاذوبة يكشفها أوديب

---

( ١ ) مسرحية « إنت اللى قتلت الوحش » ، ص ٤٩ .

« على سالم ، للناس بعكس أوديب الحكيم ، وإن كان الناس لم يصدقوها ، وظهر  
اعتقادهم به بطلا . ويرحل أوديب دون أن يخلف هناك أى موقف أسرى ،  
ودون أن يكون هناك موقف خاص بجوكاستا .

\*\*\*

لم يختلف الحكيم وبا كثير في رسمهما الشخصية جوكاستا وقد اعتمدا في رسمها  
على مدرسة التحليل النفسى ، وبالذات المدرسة الفرويدية فإن جوكاستا التى كانت  
تهدى ابنها فى مسرحية سوفكل عندما كان يظهر لها خشيته من سرير أمه تبلغه أنه  
« ماذا يجرى على الانسان أن يلائ نفسه ذعرا ؟ إنما المصادفة وحدها هى السيطرة  
على أمر كله دون أن يستطيع التنبؤ بأمر ما سيعرض له . والخير فى أن يستسلم  
الانسان للحظ ما استطاع . أما أنت ، فلا تخف من فكرة الاقتران بأمك ، فكثير  
من الناس من اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل ، ومن ازدرى هذا الخوف الذى  
يصدر عن الوهم كان خليقا أن يحتمل الحياة فى كثير من اليسر . (١) هذه الأم  
التي كانت إحدى عبارتها تشكك فى معرفتها لحقيقة أوديب وهى توجهها له « أيها  
الشقى وددت لوجهك دائما من تكون (٢)

ولدى الحكيم تذكر جوكاستا لأوديب أنه عند رفض الزواج منها جائزة لمن  
يقتل الوحش كانت تطرح على نفسها سؤالا كانت تعده لغزا ، من الظافر الذى  
سيظفر بها لا بالوحش ، فانها رغم زواجها المبكر بالملك لا يوس ، لم تكن تعرف  
الحب ، وعندما رأت أوديب ، وأحبته أدركت أن لغزها الآخر قد حل .

---

( ١ ) مسرحية أويديوس ملكا ص ٢٣١ .

( ٢ ) المسرحية ، ص ٢٣٦ .

ويتكشف الأحداث ينقل المؤلف العقدة إلى أوديب نفسه ، بينما جو كاستا  
ترفض الموقف كله ، وتقتل نفسها .

وهل العكس من ذلك ، فإن جو كاستا في مسرحية با كثير ، هي التي تحاول  
أن تعين مع ابنها ، وترفض قبول حقيقة أنها أمه ، وإن كانت تعرف هذه الحقيقة .

بنى المؤلف أحد مواقف جو كاستا مع ابنها أوديب في مسرحية الحكيم عندما  
كان يسأل أمه أن تخبره كيف كان لا يوس . فتجيب المرأة بأنه كان رجلا فارعا ،  
فضى الشعر أجعده ، أما وجهه ففيه منه بعض الشبه .

« أوديب ، : لا تسألني شيئا ! أخبريني كيف كان لا يوس ؟ في أية سني كان ؟  
« جو كاستا ، : كان رجلا فارعا ! ... فضى الشعر أجعده ! ..  
أما وجهه ففيه منك بعض شبه ! ... » (١)

من هذا الموقف انطلق با كثير يرسم موقفا آخر ، وهو أن جو كاستا بعد أن  
ظهرت الحقيقة اختلط عليها أوديب بلا يوس ، فتأخذ في مناداته بلا يوس ، وهو  
يناديه بأمه ، ويدعوها أن تعود إلى صوابها ، وهي تصر على أنه لا يوس ، كما كان  
في ريعان شبابه جيلا تتعشقه نساء طيبة ويحملن به على وسائد من .  
« أوديب ، : متى ترجعين يا أماء إلى صوابك ؟ إنى لست لا يوس  
كما ظنن ... أنا ابنك أوديب .

« جو كاستا ، : لا تحاول أن تضل رشادى ... أنت لا يوس كما كان  
في ريعان شبابه ... أنت لا يوس الشاب الجليل الذي كانت  
نساء طيبة يتعشقن ، ويحملن به على وسائد من . » (٢)

---

( ١ ) مسرحية الملك أوديب ، ص ١٢٧ .

( ٢ ) مسرحية مأساة أوديب ، ص ٧٦ .

تقتل جوكاستا نفسها بعد ذلك خشية الفضيحة ، ويختلف هل سالم في هذا  
من الحكيم وبالكثير ، فإنه لم يكن في حاجة إلى ربط جوكاستا بعقدة أوديب ،  
أوربطها بجوكاستا الأسطورة التي انسلخ منها تماما . فإنه إذا كان هناك ثمة  
شبه بين أوديب هل سالم وأديب الأسطورة فإنه ليس هناك ما يربط بين  
جوكاستا على سالم وبين جوكاستا الأسطورة وإن كان على سالم ألقى على كتفها  
مشرقة قتل الملك ، فإنها بعد أن وجدت أوديب لا يؤدي واجباته الزوجية  
طلب من « أوالح » أن يقتله . وتبين من حديثها أن أوالح قد قتل الملك السابق  
بالاشتراك معها ، غير أن أوالح هذه المرة أبلغها أنه لا يستطيع قتل أوديب

« جوكاستا » : أنت عارف بأوالح . . . أنت عاوزني أفهمك شطرك  
كان . . . أنت عارف تعمل إيه . . . رى ماعملت مع اللى  
قبله واللى قبل قبله . . . حادثة من الحوادث اللى بتحصل  
كل يوم . . . حد ضامن عمره . . . ؟

« أوالح » : المرة دى ما قدرشى بامولانى . . . (١)

ويشجع من هذا الحديث أن المؤلف استخدم شخصية جوكاستا ليوضح بها  
شخصية أوديب ، فإن هذه المرأة التي استطلعت بقوة شخصيتها أن تسيطر على رئيس  
الشرطة وتوجهه في عمليات قتل سابقة على وجود أوديب في طيبة ، تعجز هذه المرأة  
لأن أوديب أصبح الشخص القوي والممثل لكثير من أصحاب المصالح في المدينة.

\* \* \*

---

( ١ ) مسرحية « أنت اللى قتلت الوحش » ، ص ٧٩ .

كانت الشخصية الثالثة من حيث الأهمية في مسرحية سوفوكل هي شخصية كريون . غير أنه في مسرحيتي الحكيم وبأكثر لم يلعب دوراً خطيراً مثلما لعب في مسرحية علي سالم .

كان دوره في مسرحية الحكيم هو نفس الدور الذي لعبه في مسرحية سوفوكل ، فانه مثل دور الرجل العاقل الرزين ، الممثل للقوى المحافظة ، الذي يقبل عن طواعية أن يقوم بدور الرجل الثاني ، وهو يدافع عن نفسه حين اتهمه أوديب ، بالتواطؤ مع ترسياس على اتهامه بتهمة قتل لا يوسر بأنه يؤثر سلطان الملك على أن يكون ملكاً ، ويرى أن هذا شأن الناس جميعاً ، إذا عرفوا كيف يحدون من شهواتهم ، فإنه يبلغ منه كل ما يريد دون أن يتعرض لخوف ما ، ولو أنه كان ملكاً لا قدم على كثير من الأمر ، وإنه له لشديد الكره ، وهو يستكر أن يظن به أنه يؤثر العرش على سلطان لا يعرفه لمكروه ، إنه ليس من الحق بحيث يفقد شيئاً مما هو فيه من شرف وجاء فإن الناس جميعاً يحبونه ، ويحتفون به ويتوسلون به إلى أوديب ، إن كانت لهم عنده حاجة ويرون أنهم يظفرون عنده بكل ما يريدون<sup>(١)</sup> . هذه الشخصية التي تقبل هذا الدور ليس من المعقول أن تعرض عن هذا كله ليطلب العرش .

نقل الحكيم هذا الموقف بين أوديب وكريون ، ولكنه جعل شخصية كريون في مقابل شخصية أوديب ، فهما رجلان أتبع لأحدهما أن يرقى للسلطة في ظروف كارثة تحيط بطيبة ، وآخر يفضل الملك في الظل ، أما وهذه الظروف تكاد تعيد نفسها . فإن أوديب يقوم باتهامه على الأمر ضده حين علم بحقيقة الوحى .

---

(١) انظر : مسرحية أويديوس ملكاً ، ص ٢١٤ ، ٢١٥ .



أرسل الكهنة كريون ليستقى معبد دلف فيم يصنع أهل طيبة في الكارثة  
المحيطة بهم . وكان رأى الكاهن أنهم أرسلوا كريون لأنهم يحبونه ، فليس هو  
الذى يسأل أسئلة لا يجب أن تطرح ، وليس وحى السماء لديه موضع فحص  
وتقريب ، ولا يجادل في الحقيقة ، ولا يمارى في الواقع ، ولن يقول للكهان في  
معبد دلف : أقيموا لى البرهان المحسوس ، على أن هذا الوحى مبط عليكم من  
الإله حقا ، ولم يبط من أذمانكم :

« أوديب ، : ومن هذا الرجل الذى أوفدتموه ؟ ... »

« جوكاستا ، : هو « كريون ، ... »

« الكاهن ، : إنه — فيما — نعلم وتعلمون — رجل لا يجادل في الحقيقة  
ولا يمارى في الواقع ... ولن يقول للكهان في معبد دلف ،  
أقيموا لى البرهان المحسوس ، على أن هذا الوحى مبط عليكم  
من الإله حقا ولم يبط من أذمانكم ؟ ... » (١)

كانت هذه الصورة عن كريون توضع في مقابل صورة أوديب تماما . وهذا  
ما أدى بأوديب إلى الشك في كريون . ولم يتم ترسياس معه في ذلك ، فقد كان  
ترسياس هو الموصل به إلى طريق الحكم ، لذا فإن أوديب ربط بينة وبين الكاهن  
كقابل أيضا لعلاقته بترسياس .

اختزل الحكيم الصورة التى رسمها لكريون على أنه الرجل الثانى في عبارة  
أوردها حين اتهمه أوديب بأنه على رأس الطامعين فى العرش وأن الكهان غرروا  
به ، وكان كريون يرد عليه بما ينهى أنه نظرا للعلاقة التى بينهما ، لا يمكن له أن

---

( ١ ) مسرحية الملك أوديب ، ص ٦٩ .

يؤذيه ، ويؤذى جركاستا ، فإن السلطان كان في يده قبل أن يقدم أوديب فنزل  
هنا طائعا طبقا لمنفعة الشعب وطاعة لنصيحة أهل القداسة والإلهام .

« أوديب ، : أنت على رأسهم » يا كريون ، أيها الطامع في العرش ...  
لقد حررتك هؤلاء الكهان ... ولكني سأجعل منكم مهزلة  
يضحك منها الناس ... »

« كريون ، : كفى يا أوديب ... » إني أمتنع من أن تهمني بالحياة ...  
تذكر أني شقيق زوجك ... » وأنى لا أؤذيك أبدا ،  
ولا أؤذى « جوكاستا ، من أجل مطمع ... » لقد كان  
السلطان في يدي قبل أن تقدم علينا ... فنزلت لك هنا ، طبقا  
لمنفعة الشعب ، وطاعة لنصيحة أهل القداسة والإلهام ... (١)

ولم تتغير شخصية كريون كثيرا لدى با كثير ، فإنه التزم بالإطار العام لشخصية  
كريون المحافظ ، وأبرز هذا الحفاظ في جو من الخوف على الرباط الأسرى  
في مواجهة الحقيقة .

لم يستخدم با كثير موقف مواجهة بين أوديب وكريون ، إذ أنه لم يكن هناك  
رسول يرسل لتلقى الرضى ، فيواجهه أوديب بالتهمة ، وإنما كان كريون المؤمن  
المتواكل يسير مع الكاهن الأعظم ، ويبلغه أنه تلقى الرضى من الإله دون أن  
يقوله له . ويذهب معه ليلفحه إلى جمهور الشعب . وعندما يذيعه على الشعب يسأل  
ترسياس عما يسمع فيجيبه أن عليه أن يسأل صاحب الرضى ، وقد جاء معه ،  
فيلفحه كريون أنه لم يخبره بشيء .

---

(١) المسرحية : ص ١٠٧ : ١٠٨ .

« كريون ، : ويلك مازدت الامر إلا إيهاما ومازدتنى إلا حيرة .

ما معنى هذا الذى أذاعه الكاهن الاكبر ؟

« تيرزباس ، : هل سألت صاحب الوحى عن وحيه وقد جئت تحمله معه ؟

« كريون ، : إنه لم يخبرنى بشئ (١)

وسير كريون مع الكاهن دون أن يبلغه بشئ يؤكد قوة الإيمان المتراكمة التى ترسم شخصيته ، هذه الشخصية التى اختلف على سالم فى رسمها اختلافاً بينا عن باكتير والحكيم وعن سوفوكل أيضاً . إلا أنه احتفظ بالوضوح الذى كانت عليه هذه الشخصية ، إذ كان يمثل النزعة المحافظة ، نزعة العسكرى الذى لا يناقش الأشياء ، ولا يهتم بكيفية إداره شئون بلاده ، فهو رجل عسكرى لا يأبه بغير تدريب الجند ، ولا ينظر إلى الكيفية التى يسير بها الحكم .

ولم يكن كريون فى «أنت الى قتلت الوحش ، شقيق جو كاستا وخال أوديب ، وإنما كان رجلاً عسكرياً يحب طيبة ، ويهتم بأمرها ، ويحرص عليها على طريقة الرجل العسكرى وقد جعل له على سالم دوراً كبيراً فيها لا يقل عن دور أوديب .

وإذا كان كريون رسم بنفس العلامات التى رسم بها فى مسرحية سوفوكل ، فإن ترسياس نال اهتماماً فى المسرحيات الثلاث ، وكان دوره فيها لا يقل عن دوره فى مسرحية سوفوكل .

\* \* \*

كانت شخصية ترسياس فى مسرحية الحكيم من أهم الشخصيات فيها ، فهى

---

(١) مسرحية ، مأساة أوديب ، ص ٩٩ ، ١٠٠ .

شخصية لا تقل في أهميتها عن أوديب ، بل هي تتفوق عليه ؛ فقد كان البطل الحقيقي المسرحية . كما كان ماصنعه الحكيم فيها ويجعله فنانا خالقا قادرا على الصناعة للمسرحية . وإذا كانت شخصية أوديب أفلت زمامها من الحكيم ، فإن شخصية ترسياس كانت تتحرك في يده بوضوح وبراعة تلفت النظر .

كانت هذه الشخصية هي الإضافة الحقيقية التي أضافها الحكيم على الأسطورة كما يذكرها سوفوكل .

غير الحكيم في شخصية ترسياس ، فلم تعد هي الشخصية التي تتحدث عنها أساطير اليونان ، ذلك العراف الذي منحه زيوس تظير فقد لهيبه ، القدرة على رؤية المجهول ، وإنما كان ترسياس ذلك الذي اجتمع في شخصه ميكافلي وجوبلز الى الفتى الساذج ، صارع الوحوش ، فأجسده على عرش دثيا (١) .

وفي النهاية يرى ترسياس لعبته تتحقق ، كان ذلك يعني عبث الإله به ، إلا أنه واجه هذا الموقف بضحكته الساخرة . فإن الحكيم ، وإن أراد أن يجعل من سخرية ترسياس وعدم إيمانه دليلا على وجود الله ، إلا أن ذلك الرجل القوي يحدث غلامه : بأن يذهب به إلى الإله ليسأله متى أعد سخريته ، ودبرها ، ويعلن أنه إذا وجد الإله يضحك ، فسيضحك هو أيضا في حضرته .

كان ذلك يعني أن ترسياس لم يتراجع عن موقفه ، وهو الإيمان بأن الأكلدوبة هي الجو الطبيعي لحياة كل البشر . وإذا تخطيت هذه العبارة ، فإن

---

(١) ألويس دي مارنيك مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمة عبد الرحمن صدقي ، في توفيق الحكيم : مسرحية الملك أوديب ، ص ٢٠٨ .

ترسياس هنا يقابل أوديب في مسرحية أندرو جيد ، من إيمانه المطلق بإرادة الإنسان . فإنه لا يصرف في الوجود إليها غير هذه الإرادة . إلا أنه يختلف عن أوديب جيد ، في أنه عبثي أراد أن يواجه هذه الإرادة لتصنع شيئاً لم يكن من ورائه هدف سوى أن يؤمن بهذه الإرادة ، ويدعو للإيمان بها ، وإن كانت دعوته الناس للإيمان بها لم تظهر في المسرحية .

كان ترسياس امتداداً لجمالبيون الخالق الفنان ، إلا أن جمالبيون كان يريد بفنه أن يصنع زوجة له ، أما ترسياس فإنه كان يريد أن يصنع الوجود بطريقة يغلب عليها العبث . وفي كليهما تظهر رؤية الحكيم ؛ وقناعاته بالفن للفن حتى وأن أدى إلى العبث . وإن كان الحكيم في مسرحيته لم يرد ذلك من عمد ، إذ يذكر : أنا أتحرك في عالمين ، وأقيم تفكيري على عمودين ؛ ولا أرى الإنسان وحده في هذا الكون . إتي أومن ببشرية الإنسان ، وأرى عظمتة في أنه بشر ، له ضعفه ونقصه ، وعجزه وأخطاؤه ؛ ولكنه بشر يوحى إليه من أعلى (١)

ومع أن المسرحية سارت في هذا الاتجاه إلا أن شخصية ، ترسياس كانت أكبر مما قصد الحكيم ، بل إنها غطت على المأساة نفسها .

وعلى غير هذا الاتجاه سارت شخصية ترسياس في مسرحية باكتير ، إذ أنه أراد رمزا للداعية الديني المصلح الذي يقاوم الفساد الديني ، ويدعو إلى الدين القيم : وكان ترسياس يقف في وجه الكاهن الأكبر لأنه أراد أن يستخدم الدين فيما ليس له ، ويفترى على الله الإثم . وكانت هذه الشخصية ، بعيدة كل البعد عن

---

( ١ ) مقدمة مسرحية أوديب الملك ، ص ٥١ .



شخصية ترسياس في الاسطورة لا يربط بينهما سوى تداخلهما في الاحداث مع اوديب .

أما ترسياس في مسرحية « انت اللى قتلت الوحش » ، فإن هل سالم يذكر أن « ترزياس هو نفسه ترزياس بنفس أبعاده المعروفة في الأدب الاغريق القديم » (١) وصحيح أنه احتفظ لترسياس بأبعاده القديمة ، إلا أن ترسياس هذا لم يكن سوى ضمير الشعب المصرى في نظر هل سالم ، وهو ليس قادرا على النبوءة فقط ، بل وقادرا أيضا على المواجهة ، وهو الباقي الذى يحمل القصة للتاريخ ، والذى يشهد العالم على بقاء طيبة .

\*\*\*

ولم يبق من الشخصيات الرئيسية في مسرحية سوفوكل سوى شخصية الكاهن . وهى شخصية لم تكن شخصية رئيسية فيها ، إنه برز لينقل صورة هن الشعب ، ويطالب أوديب بالعمل على إنقاذه مما يلاقى من كوارث أصابه بها الطاعون .

هذا الكاهن تركه الحكيم بنفس الصورة التى كان عليها ، وأضاف إليه التهمة التى وجهها أوديب سوفوكل إلى ترسياس . فإن الحكيم وجه هذه التهمة إلى الكاهن ، وبدلا من مطالبة أوديب بقتل أونى كريون في مسرحية « سوفوكل » ، فإنه في مسرحية الحكيم كان يطالب بقتل ونى كريون ، ومعه الكاهن .

وفى غير ذلك ليس هناك معلم واضح فى شخصية الكاهن ، هذا المعلم برز واضحا فى مسرحية با كثير ، إذ نقل إليه ما صنع الحكيم فى شخصية ترسياس . فإن الكاهن لو كسياس هو الذى دبر قصة الوحش ، واستمر فى تدبير مؤامراته

---

(١) مسرحية « انت اللى قتلت الوحش » ، ص ٢٤ .

يسمى وراء تحقيقها حتى تحققت جميعها . وهذا خلافا لما صنع ترسياس ، فإنه أطلق النبوءة تركها إلى أن فوجيء بها تتحقق .

وإذا كانت شخصية ترسياس الحكيم تدعو إلى الإعجاب ، فإن شخصية لو كسياس لم تكن تدعو إلى ذلك . كانت الأحداث التي تنسب إليه في المسرحية مبالغاً فيها إلى حد كبير حتى لتدعو إلى رفض تقبلها ، أو التسامح معها ، ومع جودها بهذه الطريقة التي وضعها بها المؤلف .

وربما استفاد على سالم من هذه الشخصية ، فإنه رسم شخصية الكاهن حور فيها بصورة المحرف ، ولكن بطريقة مقبولة ، إذ يجعله يعيش في الواقع رمزاً للفكرين التعريفيين الذين يوجهون الفكر حسب مصالحهم الشخصية .

ولم يبق بعد ذلك سوى شخصيات ثانوية ، وهي شخصية الجوقة وقد أبقاها الحكيم كما هي مسرحية سوفوكل ، وكذلك با كثير ، وإن سماها الشعب بدلا من الجوقة .

وكانت هذه الجوقة أكثر حيوية وحركة في مسرحية على سالم الذي سماهم الآلهة ، وجعل لبعضهم خصوصيات كأن يتحدثوا أفرادا ، وينقلوا بعض وجبات نظرهم ، وفي كثير منها سخرية من الحكيم ، وإن غلبت عليهم في النهاية قوة الدعاية لأوديب ، فجعلتهم لا يؤمنون بغير تصوراتهم ، حتى بعد أن عرفت حقيقة أن أوديب لم يقتل الوحش ظلوا يهتفون له ... أنت التي قتلت الوحش .

وكانت شخصيتا الراعيين من الشخصيات الثانوية التي احتفظ بها الحكيم من مسرحية سوفوكل ولم يغير من معالمها شيئا . أما با كثير فإنه وضع الراعيين بصورة مغايرة لما في مسرحية سوفوكل ، إذ سمى الراعي الطيبي نيقوس ، وجعل منه أداة لو كسياس ليسلم الطفل إلى الراعي الكورنثي يتنافوراس الذي كان هو أيضا أداة له ليسلم الطفل إلى بوليب .

وكان الجديد فيما صنع با كثير أن سماهما ، وكانا في مسرحيتي سوفوكل والحكيم غفلا من الاسم . فهما مجرد نكرتين أو أداتين في المسرحيتين لتحريك الحدث . واستخدمهما با كثير شهود التي التهمة عن أوديب في تحقيق ألقي منه عنصر المفاجأة ، وطال بدرجة ملة .

وغير با كثير أيضا من شخصية بوليب فلم يجعله في خلفية المسرحية ، وإنما كان أحد شخصيات المسرحية .

ففي مسرحية سوفوكل والحكيم تأتي المفاجأة في الحدث من الراعي الذي جاء يبلغ خبر وفاته ورسالة بوليب وأهل كورنث لاوديب باختياره ملكا عليهم خلفا للإيوس . بينما يستخدمه با كثير شاهدا لينفي عن أوديب تهمة القتل العمد لوالده والاقتران بأمه ، ويلقى بالانتهام على لوكسياس . ولم ينس المؤلف أن يذكر بعد شهادة بوليب أنه يتنازل عن العرش لاوديب وكأنما كان ذلك محاولة من المؤلف للابقاء على الخبر الذي بلغه الراعي لاوديب بوصية بوليب بالملك له .

« بوليب ، : يا شعب طيبة .. إني أهديت لكم هدية أخرى أتقبلونها مني ؟ »

« الشعب ، : حسبنا ما أهديتنا يا بوليب ! إنا نشكر برك وكرمك ! ... »

« بوليب ، : يا شعب طيبة قد ترونني كبرت وهرمت . ومالي ولد يرثني ،

غير ملككم أوديب فهو ابني وقد نزلت له عن عرش كورنث .

وهؤلاء يمثلو شعبي يشهدون لكم بأن الشعب الكورنثي يوافق

على هذا القرار ... (١)

وكان من بين مرافقي الملك الكورنثي الذي يشير إلى وجودهم هذا الحوار ،

زوجة الملك ميروب . التي كان أوديب سوفوكل يخشى الاقتران بها . وأنباء

---

(١) مسرحية « مأساة أوديب » ، ص ١٧٣ - ١٧٤ .

الراعى أنها ليست أمه ولم تظهر فى مسرحية «وفوكل» ، ولا فى مسرحية الحكيم .  
وأراد بها با كثير أن تخبر الشعب فى التحقيق الذى يجره أوديب أنها هى التى  
هلته اللغز الذى يقتل به أبا الهول ، وهذا اللغز الذى حلها إياه الكاهن مخبرا  
أيامها أن أبا الهول سيقتل أوديب إذا لم يهتد إلى حل اللغز .

وكان من بين هؤلاء المراقبين للملك أيضا ذلك الرجل الذى قال من أوديب  
قبل أن يغادر كورنث ، واتهمه بأنه لقيط .

هذا الرجل لم يذكّر عنه سوفوكل أكثر من أنه رجل الهان أوديب ، فى بعض  
جامع اللو (١) . ويذكره الحكيم على أنه شيخ أطلق لسانه الخمر (٢) . أما فى  
مسرحية با كثير فهو من رفاق شباب أوديب ويسميه «يونتيس» ، وشهد بأن  
الكاهن أبلغه : أن وحى أبولون اختاره ليكشف هذا السر لأوديب (٣) .

لم يتوقف با كثير عند هذا الحد ، بل أضاف شخصيات على المسرحية ، وهذا  
ما لم يحاول الحكيم أن يصنعه . ومع أن با كثير أراد أن يصنع جديدا بهذه  
الشخصيات ، ويضيف تفسيرا جديدا للأسطورة ، إلا أنه زحم المسرحية بهذه  
الشخص كما زحما بالاحداث مما أخل بالعمل المسرحى ، وأفقده أهم مقوماته  
وهو التركيز والتكثيف .

كان من هذه الشخصيات شخصية الكاهن الذى كان يتخفى فى زى أبى الهول ،  
وشخصية الكاهن الذى كان يبلغ ترسياس بأخبار المعبد ، وأخبار لوكسياس ،

---

(١) مسرحية أوديبوس ملكا ص ٢٢٢

(٢) مسرحية الملك أوديب ص ٥٩

(٣) مسرحية مأساة أوديب ص ١٤٧

وكذلك شخصية تيمون وصيفة جوكاستا التي لم تكن تعبر عن شيء سوى اشتراكها في هذه الزحمة التي صنعها المؤلف .

كان على سالم يختلف كثيرا عن با كبير في خلقه لشخص أضافهم إلى المسرحية مثل . أوالع رئيس الشرطة ، وأونع رئيس الفرقة التجارية ، وسنفرو المؤلف المسرحي ، وزوجه ، وطفله ، وصديقه كاعت ، وكذلك كاي صديق أوديب ، بالإضافة إلى المذيعة ، التي تظهر في التلفزيون والناقد الكبير ماحي كاه ، وهذه الشخصيات جزء من الحدث المسرحي ، وكذلك القضايا التي تعرض لها (١) بما أدى إلى تقبل هذه الشخصيات وعدم إخلالهم بأعمال المسرحي .

\*\*\*

---

(١) انظر الكتاب الثاني : الوظيفة بين الأسطورة والمسرح ، التمهيد





## الفصل الثالث

### « مصادر دينية »



وإذا كان كتاب المسرح اهتمرا بالأسطورة الفرعونية واليونانية . فإن اهتمامهم بالموضوعات الدينية قد فاق أى اهتمام آخر ، إذ بلغ عدد المسرحيات التى استمدت أصولها من الميثاق الدينى سبع مسرحيات .

وكان تأثير العهد الجديد فى هذه المسرحيات تأثيرا هامشيا . أما التوراة فقد استمدت توفيق الحكيم منها بعض الأحداث التى طعم بها إحدى مسرحياته ، بينما نال القرآن الكريم وتفسيراته الاهتمام الأكبر . لجميع هذه المسرحيات تأثرت به إلى حد كبير .

عالج هؤلاء الكتاب قصة أصحاب الكهف وسليمان الحكيم وصورة الشيطان والإنسان كما جاءت فى الإسلام . ونقلوا كذلك فكرة فاوست ، مصبوغة بصيغة إسلامية ، وهم فى ذلك متأثرين فى إبرازها بمعتقداتهم .

ويظهر ذلك واضحا فى مسرحيتى أهل الكهف سنة ١٩٣٣ ، وسليمان الحكيم ١٩٤٣ لتوفيق الحكيم ، ومسرحية عبد الشيطان سنة ١٩١٥ لمحمد فريد أبى حديد ، ومسرحية أشطر من إبليس سنة ١٩٥٣ لمحمود تيمور ، ومسرحية دموع إبليس لفتحي رضوان سنة ١٩٤٥ ، ومسرحية ماروت وماروت (١) لعلى أحمد باكثير وكذلك مسرحية فارست الجديد (٢)

\* \* \*

- 
- (١) لم يذكر الناشر تاريخا لظهور المسرحية إلا أن وقوعها بعد مسرحية أبى إسرائيل يجعلها تأتى فى الترتيب الزمنى بعد مسرحية دموع إبليس .
- (٢) مسرحية فاوست لم تطبع ولا حصل الباحث على مخطوط منها من =

(١)

تحدث القرآن الكريم عن أصحاب الكهف في إيجاز واضح في سورة الكهف (١). ألهمت الآيات القرآنية توفيق الحكيم في وضع الإطار العام للمسرحية أهل الكهف.

واستعان المؤلف بالشروح والتفسيرات لهذه الآيات . وكان أهم تفسير استقى منه الأحداث والجو العام للمسرحية هو تفسير الطبري (٢) ، ثم تفسير الزمخشري (٣) وتفسير البيضاوي (٤).

وأهم هذه المصادر جميعا بالنسبة للمؤلف هو تفسير الطبري فإنه أفادته فائدة كبيرة ، إذ أنه جمع ما قيل من روايات حول أصحاب الكهف حتى بلغ حوالي اثنتي عشرة ألف كلمة ، أى ما يعادل كتابا ، ومكنت هذه المادة المؤلف من أن يعيش في جوهم ويمتلئ إحساسا بهم .

---

== الشريف خاطر المخرج بالبرنامج الثانى . وقد كتب على هذه النسخة تاريخ طبعتها على الآلة الكاتبة فى ٨/١٠/١٩٦٧ . وقد عرضت هذه المسرحية بالبرنامج الثانى قبل وفاة المؤلف .

- (١) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآيات ٩ - ٢٦  
(٢) أنظر أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، جامع البيان فى تفسير القرآن ، سنة ١٣٢١ هـ ، القاهرة : المطبعة الميمنية ، ج ١٥ ، ص ١٢١ ، ١٤٣  
(٣) أنظر محمود بن عمر الزمخشري ، الكشاف ، سنة ١٣٣٤ هـ ، القاهرة : المطبعة البهية المصرية ، ج ١ ، ص ٥٦٢ - ٥٦٧  
(٤) أنظر ، ناصر الدين أبو سعيد عبد الله عمر بن محمد الشيرازي البيضاوي ، أنوار التنزيل وأسرار التأويل ، سنة ١٣٢٠ هـ ، القاهرة : مصطفى البابي الحلبي ، ج ٣ ، ص ٢٢١ .



ولا يزيد ما كتب عن أصحاب الكهف في التفسير الأخرى عن أن يكون اختصارا لما رواه الطبري، وإن كان الزمخشري والبيضاوي قد أضافا إضافات قليلة على روايات الطبري، مكنت المؤلف أيضا من اختيار ما رآه ملائما منها. ولم يغفل المؤلف في كل ذلك عن النص القرآني، فإنه التزم به، واستقى منه ألفاظا بعينها استخدمها في حواره ومن المستبعد استفادة المؤلف من أي مصدر أجنبي آخر في بناء مسرحيته وليس في هذه المصادر الأجنبية التي تحدثت عن أصحاب الكهف مصدرا أقرب إلى التناول من كتاب «جيبون» «اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها»، فقد تحدثت عن أصحاب الكهف حديثا لا يعد جديدا على القارئ المسلم عامة.

وإذا قورن ما ذكره جيبون من أحداث عن أصحاب الكهف بإحدى الروايات التي يذكرها الطبري في تفسيره، يظهر واضحا أنه استقى مادته من الطبري.

يذكر الطبري في إحدى هذه الروايات أن الفتية في هروبهم مروا بصاحب ذرع وهو على مثل أمرهم، وذكر أنهم التمسوا منه مأوى، فأنطلق معهم حتى آواهم الليل إلى الكهف «فدخلوه»، فقالوا: نبيت هنا الليلة، ثم أصبح إن شاء الله، فترون رأيكم، فضرأب الله على آذانهم، فخرج الملك في أصحابه حتى وجدوهم قد دخلوا الكهف، فكلما أراد رجل أن يدخل عليهم أربع، فلم يطلق أحد أن يدخل، فقال قائل: أليس لو كنت قدرت عليهم قتلتهم؟ قال: بلى، قال فابن عليهم باب الكهف، ودعهم فيه، وتوتون عطشا وجوعا ففعل<sup>(١)</sup>.

ولا يزيد جيبون كثيرا على ذلك، فهو يذكر أن سبعة من أشراف أفسوس

---

(١) الطبري، المرجع نفسه، ١٥٨، ص ١

هروا من اضهاد ملكهم ، و د اختبأوا فى كهف متسع فى سفح جبل قرب المدينة ،  
و هناك حكم عليهم الطاغية بأن يهلكوا فأعطى أوامره بأن يحكم قفل باب الكهف  
بحشد من الأحجار الضخمة ، وفى الحال راح التوام السبعة فى سبات عميق (١) .  
ويذكر جييون بعد ذلك ، أنه فى نهاية مدة نومهم د فان عبيد أدليوس Adoluis  
الذى ورث الكهف عن أسلافه ، أزالوا الحجارة لتمدهم بما يلزم لبناء مبنى  
رفي ، (٢) وتكاد أن تكون هذه الصورة ترجمة لما يذكره الطبرى من أن الله  
د ألقى فى نفس رجل من أهل ذلك البلد الذى به الكهف ، وكان الجبل بنجلوس  
الذى فيه الكهف لذلك الرجل ، واسم ذلك الرجل أبو الياس — أن يهدم البنيان  
الذى على قم الكهف ، فيبنى به حظيرة لقنمه ، فاستأجر عاملين ينزعان الحجارة ،  
ويبنيان بها تلك الحظيرة حتى نزعا ما على قم الكهف حتى فتح الله عنهم باب  
الكهف (٣) .

وما أحدثه جييون من تغييرات فى هذه الرواية هو استبدال استجار أبى  
الياس لعاملين لهدم الكهف بعبيد أدليوس .

يلتقى اسم أدليوس بأبى الياس فى نطقهما . ولعل التقارب بينهما أكبر من  
التقارب بين اسم أخنوخ المعروف لدى العرب باسم إدريس ، أو باسم يونان

---

Gibbon, E., The Decline And Fall of the Roman Empire, (١)  
in Huthins ed., Great Books, 1952, Chicago : Encyclope-  
adia Britannica, . . p. 544 .

ترجم الكتاب أحمد نجيب هاشم ، سنة ١٩٦٩ ، القاهرة : المؤسسة المصرية  
للغة للتأليف والنشر ، ولكن دون أن تترجم هوامش الكتاب التى استخدمها  
البحث لذا فضلت الرجوع إلى الأصل .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣٤

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

المعروف لدى العرب أيضا باسم يونس . ولا يمكن أن يوجد مصدر يخدم البحث في معرفة أى الإسمين أصح ، إذ أن هذه الرواية إحدى الروايات الكثيرة التى رواها الطبرى ، واستند إليها جيبون دون أن يتمكن من معرفة أصلها . ولم يستند المؤلف إلى هذه القصة فى مسرحيته ، ولم يشر إلى الطريقة التى فتح بها الكهف ، ولم يكن محتاجا إلى ذلك ، فإن الكهف لم يفاق مطلقا فى مسرحيته طوال نومهم .

ويمكن تحديد ما أخذ المؤلف من هذه المصادر من خلال الحدث والشخصية .

— ١ —

ويظهر الحدث واضحا من خلال اختيار المؤلف للمكان والزمان الذى عاشته الأحداث . فهو قد اختار مدينة طرسوس مكانا لأحداث المسرحية ، وهو بهذا خرج عن الرواية التى ذكرها الزمخشري عن على بن أبى طالب ، من أن اسم مدينة أصحاب الكهف هو أفسوس<sup>(١)</sup> . وقد تابع هذه الرواية الكتاب المحدثون مثل جيبون<sup>(٢)</sup> ودائرة المعارف الإسلامية<sup>(٣)</sup> ، والموسوعة العربية الميسرة<sup>(٤)</sup> ، كما أن المؤلف بذلك قد استبعد أيضا رواية الطبرى ، التى تذكر أن اسم المدينة هو أفسوس<sup>(٥)</sup> . استند المؤلف فى اختياره هذا إلى

---

(١) انظر ، الزمخشري ، المرجع السابق ، ص ٥٦٥

Ibid.

(٢)

(٣) انظر ، دائرة المعارف الإسلامية ، المرجع السابق ص ٤٥٥

(٤) انظر ، الموسوعة العربية الميسرة ، إشراف محمد شفيق غربال ، سنة ١٩٦٥ ،

القاهرة : مؤسسة فرانكلين ، ١٠ ، ص ٢٥٢

(٥) انظر ، الطبرى ، المرجع السابق ، ص ٢١٩

رواية أخرى ، ذكرها الزمخشري ، وتابعة فيها البيضاوي من أنه قيل أن  
مدينةهم هي طرسوس (١) .

ولعل ما دفع المؤلف إلى هذا الاختيار ، هو أن مدينة طرسوس متواردة  
لدى العرب القدماء والمحدثين على السواء ، فهي ترتبط بتاريخهم القديم ، عندما  
كانت هذه المدينة تمثل الحدود بين العرب والروم ، ولا زالت الجبال المسماة  
باسمها — طوروس — تمثل الحدود الحالية بين الأرض العربية وتركيا ، ولما كان  
المؤلف يريد أن يكتب تراجيديا إسلامية ، مرتبطة بالعرب ، لذا فقد أراد أن  
يحيطها بالجو المعروف لديهم ، دون أن يقحم على آذانهم اسما يعد بتأثيره عما  
أراده لها .

وأما الكهف الذي اتجه إليه الفتية ، فإن المؤلف سماه « كهف الرقيم » (٢)  
وهذه التسمية ترجع إلى قبوله أن يكون اسم الجبل هو الرقيم . وقد اختلفت  
حول قوله تعالى « إن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا » (٣) .  
ويذكر الطبري روايات (٤) مختلفة منها أن البعض يقول إن الرقيم اسم القرية ،  
وآخرون يذكرونه اسما للوادي الذي فيه أصحاب الكهف .

وقد فسر الضحاك قوله تعالى « إن أصحاب الكهف والرقيم » بأن الكهف

---

(١) انظر ، الزمخشري ، المرجع السابق ، ص ٢٦٤ ، البيضاوي ، المرجع  
السابق ، ص ٢١٩

(٢) المسرحية ، ص ٥

(٣) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، من الآية (٩)

(٤) انظر ، الطبري ، المرجع السابق ، ص ١٢٢ — ١٢٣

غار في الوادي والرقيم اسم الوادي<sup>(١)</sup>. ويرى آخرون أن المعنى به لوح، أو حجرة أو كتاب، كتبت عليه قصة أهل الكهف، وذلك استنادا إلى قوله تعالى: «وما أدراك ما سجين» × كتاب مرقوم،<sup>(٢)</sup> وقوله تعالى «ما أدراك ما عليون» × كتاب مرقوم × يشهد المقربون،<sup>(٣)</sup>.

وذكر أيضا أنه اسم جبل أصحاب الكهف، وإلى هذا استند المؤلف في تسمية غاره بغار الرقيم، ولم يقبل ما قيل من أن اسمه حيرم.

ويرتبط زمان المسرحية كذلك بالحدث إرتباطا كبيرا، فإن لهذا الزمن علاقة وثيقة بأحداثها، فمن خلاله برزت فيه صورتان للاحداث، صورة للعصر الذي عاش فيه أصحاب الكهف قبل نومهم، والصورة الثانية للعصر الذي استيقظوا فيه، وما استتبع ذلك من أحداث مرتبطة بهذا التغير الزمني.

وأخذ المؤلف من الطبري صورة العصر الذي نام فيه أهل الكهف، وهو عصر الملك دقيانوس ويسميه جيون ديسوس Dacuis الذي اشتهر بعصر اضطهاد المسيحيين.

ويظهر ذلك في بداية المسرحية حين استيقظ دقيلينا ومرئوش، فإنهما أخذتا يتحدثان في أمر المذبحة التي أعدها دقيانوس للمؤمنين بالمسيح، ويذكران كيف فرا بدينهما منه إلى الكهف، الذي دلهما عليه الراعي يليخا ثالثهم، وكان الحديث عن المذبحة يصح حوارهما وحركتهما، مهد به المؤلف للإقناع بالأسباب التي أدت إلى لجوئهم للكهف.

---

(١) الطبري، ص ١٢٢.

(٢) القرآن الكريم، سورة المطففين: الآية (٨ - ٩).

(٣) القرآن الكريم، سورة المطففين، الآية (١٩ - ٢١).



وكان اعتماد المؤلف في تحديد أسباب ذلك على الطبري ، وعلى ما يذكره القرآن الكريم ، من أن أصحاب الكهف كانوا من المؤمنين بالله الواحد ، كافرين بالشرك السائد بين أبناء قومهم ، فاعتزلوهم فرارا بدينهم إلى كهف بالجبل : ونحن نقص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية آمنوا بربهم ووردناهم هدى ، وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والأرض ، لن ندعو من دونه إلهاً لقد قلنا إذا شططا ، هؤلاء قومنا اتخذوا من دون الله آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بين فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا ، وإذا اعتزلتوهم وما يعبدون إلا الله فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهيئ لكم من أمركم مرققا ، (١) .

ويذكر الطبري أن أهل العلم قد اختلفوا في سبب مصير هؤلاء الفتية إلى الكهف الذي ذكره الله في كتابه (٢) . ويفصل بعد ذلك في بيان هذه الروايات ويذكر منها : أن الفتية كانوا على دين عيسى على الإسلام ، وكان ملكهم كافرا ، وقد أخرج لهم صنما ، فأبوا ، وقالوا ربنا رب السموات والأرض لن ندعو من دونه إلهاً لقد قلنا إذا شططا . فاعتزلوا قومهم لعبادة الله ، (٣) .

وفي رواية أخرى تتوسع في وصف اضطهاد دقيانوس للمؤمنين ، وكيف أنه كان يتبعهم في قرى الروم حتى انتهى به الأمر أن نزل قرية أصحاب الكهف فلما رأوا ما يحمل بالمؤمنين من عذاب انطلقوا إلى الكهف مستخفين بدينهم ، (٤) . وهو في هذه الرواية لم يذكر إذا كان أمرهم قد عرف أم لا ، ولكنه يورد

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ١٣ - ١٦

(٢) الطبري ، المرجع السابق ، ص ١٢٣

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٢

(٤) انظر ، المرجع نفسه ، ص ١٢٤

ذلك صراحة في رواية أخرى من أنهم اتجهوا إلى الكهف قبل أن يعرف أمرهم (١) . وهذا يتعارض مع النص القرآني الذي يذكر أن الاضطهاد المباشر كان سبباً لاستخفائهم في قوله تعالى « إنهم إن يظهروا عليكم يرجوكم أو يعيدوكم في ملتهم ولن تفلحوا إذا أبدا » (٢) .

ويذكر الطبري أيضاً في رواية أخرى أن أحد أصحاب الكهف كان من حواربي السيد المسيح (٣) وهو بهذا يخرج عصر الرواية عن عصر الملك دفيانوس وقد حدد المؤلف المدة الزمنية التي نامها الفتية بثلاثمائة عام . وقد عرض ذلك حين خرج يملينا ليرى غنمه ، وعاد سريعاً لصاحبيه ، بعد أن تكشفت له حقيقة أنهم مكثوا في الكهف ثلاثمائة عام :

« يملينا : أتدرى كم لبثنا في الكهف ؟

مرنوش : أسبوعاً . ( يملينا بضحكك ضحكات عصبية هائلة ) شهراً على حسابك الخراف

يملينا : : ( على نحو مخيف ) مرنوش إنا موتى ؛ إنا أشباح

مرنوش : ما هذا الكلام يا يملينا ؟

يملينا . ثلاثمائة عام . تخيل هذا . ثلاثمائة عام لبثنا في الكهف ، (٤)

استند المؤلف في ذلك إلى ظاهر النص القرآني « ولبثوا في كهفهم ثلاثمائة

---

(١) انظر ، الطبري المرجع السابق ، ص ١٢٦

(٢) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ٢٠

(٣) الطبري ، المرجع السابق ، ص ١٢٧

(٤) مسرحية أهل الكهف ، ص ٦٤

سنين وازدادوا تسعا قبل الله أعلم بما لبثوا،<sup>(١)</sup> . وهو حين حدد المدة بثلاثمائة عام دون زيادة ، قبل بذلك ما يذكره الكازروني من أن مدة لبثهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا إذا اعتبرت ثلاثمائة سنين قمرية لأن التفاوت بين ثلاثمائة سنين شمسية وثلاثمائة سنين قمرية تسع سنين قمرية،<sup>(٢)</sup> ، وأخذ كثير من المفسرين بظاهر الآية في تحديد المدة الزمنية التي قضاها أهل الكهف نياما ، وأجمعت على ذلك روايات الطبري المتعددة باستثناء رواية واحدة ، كانت أكثر قبولا في تفسير النيس السرياني وهي أن مدة مكث الفتية لا يعلمه سوى الذي يعلم غيب السموات والأرض وليس ذلك إلا الواحد القهار،<sup>(٣)</sup> . وإلى هذا استند عبد الحلیم النجار مستدركا على دائرة المعارف الإسلامية من أن الله لم ينص على هلى المدة التى مكثوها قبل أن يعثر عليهم،<sup>(٤)</sup> .

ولم يعرف الفتية حين استيقظوا شيئا عن المدة التى مكثوها ، وكان هذا طبيعيا فليس من اليسير أن يدركوا حال يقظتهم شيئا عن حقوقها .

ولقد ذكر القرآن تساؤلهم فى هذا العدد . وكذلك بعثناهم لیتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم ، قالوا ربكم أعلم بما لبثتم،<sup>(٥)</sup> ولكى تتم عملية تعارفهم بواقعهم الجديد خرج أحدهم ليشترى لهم طعاما : « فابعثوا أحدهم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاما ، فليأتكم بزرق

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ٢٥

(٢) أبو الفضل الكازروني ، هامش تفسير البيضاوى ، ج ٣ ، ص ٢٢٢

(٣) الطبري ، المرجع السابق ، ص ١٢١

(٤) انظر ، عبد الحلیم النجار ، دائرة المعارف الإسلامية ، ص ٤٥٦

(٥) القرآن الكريم ، سورة الكهف من الآية ١٩

منه وليناطف ولا يشعرون بكم أحدا، (١). استخدم جييون هذا النص القرآني في عبارة أكاد تكون ترجمة له. فهو يذكر أن الفتية «بعد نومهم الذي ظنوه ساعات قليلة كان الجوع يعصرهم»، فقرروا أن يذهب واحد منهم، هو يامبليشوس Jamblichus إلى المدينة في تكتيم شديد ليشتري لرفاقه طعاما، (٢) وما أضافه جييون على النص القرآني هو أنه حدد اسم الرجل الذي طلبوا منه أن يذهب ليحضر لهم طعاما، وهو يامبليشوس المعروف في العربية بيمليخا وهذا أخذه جييون عن الطبري الذي يذكر أن الذي كان يقوم بشتونهم هو يمليخا، وأنه خرج بعد يقظتهم ليأتي لهم بالطعام، (٣).

استخدم المؤلف أيضا هذه العبارة القرآنية في حوار مسرحي، وكان الحوار يدور بين مشلينا ومرنوش. فلقد سأل مشلينا مرنوش بعد يقظتهم «كم لبثنا؟ فأجابه مرنوش بنص الجملة القرآنية: «يوما أو بعض يوم»، ولقد وسع المؤلف هذا دائرة الحوار ليبين منطقية تصورهما:

«مشلينا، . كم لبثنا هنا؟

«مرنوش، : يوما أو بعض يوم

«مشلينا، : من أدراك؟

«مرنوش، : وهل تنام أكثر من هذا القدر؟

«مشلينا، : صدقت ..... (٤)

---

(١) القرآن الكريم، سورة الكهف من الآية ١٩

ibid.

(٢)

(٣) انظر الطبري، المرجع السابق، ص ١٢٥-١٢٦

(٤) المسرحية، ص ٦.

أراد المؤلف بهذا أن يترك الجو للنفس كما كانوا عليه قبل نومهم قائما بأبعاده بعد يقظتهم . أى تظن أحلامهم ومشاكلهم ورؤاهم هى ، حتى يعطى لنفسه الحرية فى تصور انفعالاتهم إزاء الواقع الجديد الذى يواجهونه .

كما أن المؤلف استخدم الآية الكريمة فى بناء موقف درامى أقامه ، ليكون وسيلة لتعرف أصحاب الكهف على واقعهم الجديد ، كما أنه وسيلة لتعرف الناس عليهم . لقد أحس أهل الكهف بالجوع ، واستخدم المؤلف ذلك لجعل يملينا يقطع حوارا لم يعجبه بينه وبين مرنوش ، فيخبره بأنه ذاهب تحت ستر الظلام ، ليشتري لصاحبيه طعاما :

« مرنوش ، : إلى أين أيها الراعى المنفسك ؟

« يملينا ، : ( فى تردد ) إني ... إني .. إني .. أحس الجوع

ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعاما لكما ولي (١)

يمرّك المؤلف الموقف القرآنى تحريكا حيا ، يمتد فى حوارهِ فتبدو داخل النص تلقائية صادرة من طبيعة الموقف حتى ليكاد التأثير بالأصل يستغنى ، فبرى بعد ذلك مرنوش يسهر وراء يملينا ويتابعه فى حديثه ويسأله إن كان معه نقود :

« يملينا ، : معى .

« مرنوش ، : ( وهو يمدس يده فى جيبه ) بل انتظر ! كانت معى أمس فيما

أذكر دراهم من الفضة . أنها لم تزل فى جيبى ... خذ ...

( يملينا يأخذ من النقود ويخرج ) (٢)

استخدم المؤلف أيضاً النص القرآنى « وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن

---

(١) المسرحية ، ص ١٨ ، ١٩

(٢) المسرحية ، ص ٢٠



كفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال . . (١)

وكان استخدام المؤلف لهذا النص استخداما فنيا ذكيا ، فهو قد جعل الكهف ملتفا بالظلام ، فأحاط الجو المسرحي برهبة ثلاثم الموضوع .

وحين استيقظوا ، وذهب يملينا ليشتري لهم طعاما كان في تصوره أنه يذهب في جنح الظلام ، ولكنه تكشف أن الشمس في كبد السماء ، وأن الحرارة والضوء لا يدخلان إلى الكهف ، كأنما الشمس تميل عنه في ذهابها وإيابها :

« يملينا » : أتيا في الظلام تنتظران الفجر والشمس في كبد السماء .

« مرفوس » : أين هذا ؟

« يملينا » : خارج الكهف... ولقد عثرت بالباب ، فإذا هو دوننا ولا نعرف .

ولكن ... شيء عجيب ... إن الحرارة والضوء لا يدخلان إلينا

منه : كأنما الشمس تميل عنه في ذهابها وإيابها ... (٢)

يفسر الطبري ذلك ، بأن الشمس لو طلعت عليهم قبالتهم ، لاحتقتهم وثيابهم ، أو أشعبتهم ، (٣) .

وقد أراد المؤلف بهذا الموقف أن يمد لتقبلهم حقيقة بقائهم في الكهف ، فاستخدم تفسير الطبري وهو إلى حد كبير تفسير يقترب من الواقع أضاف له المؤلف إيضاها كبيرا .

وبعد عودة يملينا إلى الكهف واكتشافه التغيير في المدينة ، اعتقد أن المدة التي قضاها في الكهف شهر .

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ١٧

(٢) المسرحية ، ص ٣٠

(٣) الطبري ، المرجع السابق ، ص ٣٠

وعندما أنكروا عليه ذلك ، ذكر لهم قصة رجل كان مؤمنا بالله اعتصم في غار في مواجهة السيل ، فنام شهرا حتى انقطع السيل وهو لا يرى في القصة عجبا ، وتفسيره لذلك أن الجثث لا تفسد بالرطوبة ، وحين يحاول مرنوش التهمك بأنه ليس هناك مطر ولا رطوبة ، ذكر لهم أن ميل الشمس عن الكهف كان معجزة المسيح ، كي لا تؤذى حرارتها أبدانهم :

« يميلخا ، : لعلنا مكثنا شهرا .

« مرنوش ، : ويحك ! شهرا ؟ وأين كنا طول هذه المدة .

« يميلخا ، : كنا نياما .

« مرنوش ، : أهذا كلام هائل ؟

« يميلخا ، : ولم لا ؟ أنى سمعت من جدتي ومن والدتي وأنا صغير أن

راعيها اعتصم بغار من سيل هائل وكان مؤمنا بالله ، وبالمسيح

فنام شهرا ، حتى انقطع السيل ، فصحا ، وخرج سالما ، كما

دخل ، دون أن يشعر بالزمن !

« مرنوش ، : تلك أساطير عجائز .

« يميلخا ، : إني أؤمن بهذه الأسطورة ، ولا أرى فيها عجبا لقد قيل إن

الجثث لا تفسد سريعا في الغار لرطوبة المكان . فكيف والشهر

مطر ؟ وكيف وإرادة الله والمسيح تشاء النجاة لذلك المؤمن !

« مرنوش ، : ( نصف ساخر ) وفي حالتنا هذه ؟ ما تقول أهو المطر والسيل ؟

أم إرادة الله والمسيح ؟

« يميلخا ، : في حالتنا هذه كذلك ... ألم أقل أنى رأيت الشمس تميل عن

الكهف هل نحو عجيب ؟ أليس ذلك كي لا تؤذى حرارتها أبداننا ؟

هي إرادة الله والمسيح شاءت هذه الاعجوبة لتجيب المؤمنين (١)

ومع أن ما ذكره يملخا كان غريبا عليهم ، فإنهم بدأوا يشكون في أنهم مكثوا يوما أو بعض يوم ، إذ أنهم أخذوا يلاحظون أن أظفارهم وشعر لحاهم ورموسهم قد طال :

« مشلينيا ، : في زمن إقامتنا في الكهف . ألا تذكر أني أتيته حليقا ؟ ها هذا الآن ولحيتي مرسله وشعري يتدلى ، ما تنبئت إلى ذلك إلا الساعة وأنا أحك رأسي بظفري .

« يملخا ، : نعم ... نعم ... أنا كذلك لحظت وأنا أخرج قطعة الفضة للرجل أن أظافري طويلة على هيئة لم أعدها من قبل ! ومن يدري لعل الرجل ارتاع من منظر شعري المبعثر الأشعث ونحن هنا لا نلاحظ شيئا ولا يرى أحدا الآخر (٢)

استمد المؤلف هذا الموقف من الزمخشري ، في معرض تفسير قوله تعالى : « قالوا ربكم أعلم بما لبستم » إن ذلك كان « إنكارا عليهم من بعضهم والله أعلم بمدة لبثهم ، كان هؤلاء قد علموا بالإدلة أو بالألغام من الله أن المدة متطاولة ، وأن مقاديرها منهم لا يعلمه إلا الله ، وروى أنهم دخلوا في الكهف غدوة وكان اتباههم بعد الزوال فظنوا أنهم في يومهم ، فلما نظروا إلى طول أظفارهم وأشعارهم ، قالوا ذلك (٣) .

---

( ١ ) المسرحية ، ص ٣٢ ، ٣٣

( ٢ ) المسرحية ، ص ٣١ ، ٣٢

( ٣ ) الزمخشري ، المرجع السابق ، ص ٥٦٤

وليوضح المؤلف تأثير الزمن على أصحاب الكهف بعد خروجهم منه ورؤيتهم للناس ورؤية الناس لهم لجأ إلى الطبري ، ففي روايته توضيح وتفصيل ، فهو يذكر أن يليخا ودنا من الذين يبيعون الطعام فأخرج الورق الذي كانت معه ، فأعطاهما رجلا منهم ، فقال : بمعنى هذه الورق يا عبد الله طعاما ، فأخذا الرجل فنظر إلى ضرب الورق ونقشها ، فعجب منها ، ثم طرحا إلى رجل من أصحابه فنظر إليهما ، ثم جعلوا يتطارحونها بينهم من رجل إلى رجل من أصحابه ، ويتعجبون منها ، ثم جعلوا يتشاورون بينهم ، ويقول بعضهم لبعض ، إن الرجل قد أصاب كنزا (١) وتمضى القصة كما يروها الطبري إلى أن أخذوه إلى رجلين صالحين ، وكانا يقومان بأمر المدينة ، فعرفا حقيقة أمره ، وأرسلوا للملكم يخبرانه بخبر أصحاب الكهف ، فجاء للملافة الفتية . (٢)

أخذ المؤلف من هذه الرواية ملامحه منها ، ودهم به بناء المسرحى ، وغاير فيها ما لا يخدم الإطار الذى أقام عليه أحداثه فبعد أن خرج يليخا من الكهف رأى أمامه فارسا يابس لباسا غريبا ، وكأنه صياد ، فأبرز له مامعه من فضة عارضا عليه شراء بعض صيده فما تبينه حتى امتلأ رعبا . ولكز فرسه ، يريد الركض ، فأمسك يليخا بزمام الدابة ، وأوقفه ، وهو يلوح له بالنقود . وفي النهاية أخذ منه قطعة من حذر ، وجعل يتأملها ، وهو يرقبه ، وإذا بالصياد يقول فى تلثم وخوف وعجب ، وهو يقلبها بين أصابعه دقيانوس ! ضرب فى عهد دقيانوس ! ثم رفع رأسه متشجما وقال له : أمعك من هذا كثير ؟ فأخرج له كل مامعه : فقال أين وجدته ! ، وعندما استفسره يليخا بما يعنى من هذا القول قال الصياد : إن هذه النقود قديمة ... هذا كنز ١١٤ ، فحسب يليخا أن بالرجل مسا

( ١ ) الطبري ، المرجع السابق ، ص ١٣٥

( ٢ ) أنظر ، المرجع نفسه ، ص ١٣٦

فخطف منه قطعته ، ثم عاد إلى الكهف لينخير زملاءه بما حدث (١) وهو لا يدري  
أن الرجل قد ذهب لينخير عنه : وبينما كانوا يتحادثون من هذا الفارس  
ويتناقشون في أمره ، إذا بأصوات خارج الكهف تقترب منهم ، كانت هذه  
الأصوات تتأدى صاحب الكنز ، وتطلب منه الخروج إليهم ، وتصور أصحاب  
الكهف أنهم قد حوصروا ، فطلب منهم يملخوا أن يسلموا أنفسهم لله والمسيح :

« صوت ضجة خارج الكهف ،

« يملخوا ، : صه ، أتسمهان ؟

« مرنوش ، : ما هذا أيضا ؟

« يملخوا ، : مرهفا الأذن ( هذا صوت أناس كثيرين ،

« مرنوش ، : ( نامضا بقوة ) ويلنا : ملكنا ...

« مملينا : ملكنا .

« مرنوش ، : نعم . هؤلاء هم ولاريب رجال دقيانوس جاءوا يلتمسوننا

أرايت يا يملخوا ؟ أن هذا الفارس المنجول قد ذهب ودل على

مكائنا ، ألم أقل لكم لاخروج قبل أن نستوثق من الأمان ؟

وأنت يا مملينا الذي كنت على وشك الخروج .

( صوت الناس في الخارج يقترب )

« الناس ، : ( صالحين في الخارج ) يا صاحب الكنز ... ابرز إلينا يا صاحب

الكنز لا تخف : اخرج لنا ولا ولا تخف :

« مرنوش ، : أي كنز ! ... من هو صاحب الكنز ؟ :

« يملخوا ، : ( يعبر بالصمت هامسا ) صه : صه :

---

( ١ ) أنظر المسرحية ، ص ٣٠ ، ٣١



« مشلينيا ، : ( همسا ) . أخشى أن يدخلوا علينا .

« الناس ، : ( تقرب من باب الكهف ) هذا كهف ! هذا باب كهف !

« فئة أخرى من الناس ، : لكنه مظلم ! .. إنه مظلم .. !

« فئة أخرى ، : احضروا المشاعل ؟ أوقدوا المشاعل .

« مرنوثن ، : ( همسا ) ما العمل ؟

« مشلينيا ، : ( همسا ) إتنا محاصرون !

« يليخيا ، : ( همسا ) فلنسلم أنفسنا لله والمسيح (١)

وبهذا الموقف يختتم الفصل الأول ، ليبدأ الفصل الثاني في قصر الملك ، وكانت الأنباء قد حملت إلى غاليلاس مربى الأميرة ، نبأ أن كنزا من عهد دقيانوس ، مدفون بكهف الرقيم . وكان يتحدث مع الأميرة عنه ، وحين يدخل الملك يحادثهم هن الأشباح التي رآها الصياد وصحبه ، إذ أنه بعد أن ذهب إلى الكهف مع الناس ، هاد يعدو على فرسه إلى القصر ، ليرى أنهم أبصروا ثلاث مخلوقات أشعارهم مدلاة ، ويلبسون ملابس غريبة ومعهم كلب عجيب المنظر فولوا منهم رهبا .

وأصبح الموقف بعد هذا يحتاج إلى وسيلة للتعرف عليهم ، ولقد استخدم المؤلف هنا ما ذكره الطبري في إحدى رواياته ، من أن رجلين مؤمنين كانا في بيت الملك دقيانوس يكتبان إيمانهما ، اسم أحدهما يندرس واسم الآخر روناس ، فاتفرا أن يكتبا شأن الفتية أصحاب الكهف ، أنسابهم وأسماء آبائهم وقصة خبرهم في لوحين من رصاص ، ثم يصنعا له تابوتا من نحاس ، ثم يجعلا التابوت فيه ، ثم يكتبا عليه في قم الكهف ، بين ظهرا إلى البنيان ويختما على التابوت ، بخاتمهما ،

---

(١) المسرحية ، ص ٣٤ ، ٣٥

وقالا : لعل الله أن يظهر على هؤلاء الفتية قوما مؤمنين قبل يوم القيامة ، فيعلم من فتح عليهم ، حين يقرأ هذا الكتاب خبرهم ففعلا ،<sup>(١)</sup> وفي رواية أخرى يتحدث فيها عن تأويل كلمة الرقيم ، وقول : أهل الاخبار أن ذلك لوح كتبت فيه أسماء أصحاب الكهف وخبرهم حين آووا إلى الكهف ، ثم قال بعضهم رفع ذلك في خزانة الملك ، وقال بعضهم بل كان ذلك محفوظا عند بعض أهل بلدهم<sup>(٢)</sup>

وحين خرج يملأنا من الكهف ليأتى بالطعام وشك الناس في أمره ، انطلقوا به إلى ملكهم وكان لقومهم لوح يكتبون فيه ما يكون فنظروا في ذلك اللوح،<sup>(٣)</sup>.

استخدم المؤلف هذا في مسرحيته فذكر كتابا لراهبين كتبوا قصة أصحاب الكهف وأسماءهم وحين يتحدث الملك مع غالياس ، عما قرأه عنهم في كتاب الراهبين ، وعما سمع ، فهو يخاطب نفسه : ثلاثة رابعهم كلبهم ، وحين تسأله بريسكا إيضاحا ، يذكرها بقصة حدثها عنها — من قبل — لفتية من أشرف الروم هربوا بدينهم في عهد دقيانوس ، ولم يعودوا ولبث معاصروهم ينتظرون عودتهم . وخلال هذا الحوار يذكر الملك أن يملأنا كان من بين الناس في الغار ، قال عندما رأهم أنهم ليسوا ألصباح موتى ، وذكر أن آباءهم وأجدادهم ، حدثوهم عن فتين من أصحاب دقيانوس هربا منه ، ولحق بهما راع وكلبه ، وأنهم اختفوا ولكنهم سوف يظهرون فيما بعد<sup>(٤)</sup> . وبهذا استخدم المؤلف هذه الرواية القديمة ، لتكون أداة تعرف على قصة أهل الكهف

---

(١) الطبري ، المرجع السابق ، ص ١٢٦

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٢٢

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٢٢

(٤) انظر المسرحية ، ص ٤٤

وليقيم منها موقفاً متوازناً ، يكون منه بعداً بين أصحاب الكهف ، والناس ،  
وبعداً آخر بين الناس وأصحاب الكهف ، هذا البعد كما أراده المؤلف وسيلة لخلق  
فجوة لا تمكن من اقتراب أحدهما من الآخر ، وليكون مسيلاً لعودتهم إلى  
الكهف بعد ذلك .

وحين عادوا إلى الكهف ثانية ، استخدم المؤلف ما ذكره الطبري من أن  
الملك أمر « بجعل كهفهم مسجداً يصل فيه وجعل لهم عبداً عظيماً » (١) وذلك بأن  
جعل القوم يحتفون بسد باب الكهف ، فأقاموا مهرجاناً دينياً عاماً . وحين يسأل  
الملك الراهب عما إذا كان يضع أجسادهم في التواييت فإن الراهب يخبره بأنه  
لا حاجة لهم بالتواييت :

« الملك » : ألا ترى أن نضع أجسادهم المقدسة في تواييت ثمينة ؟  
« الراهب » : كلا يا مولاي... فلنتركهم كما هم حتى يكون هناك فرق بين أولياء  
الله الصاعدين إلى السماء وبين البشر المالكين في الأرض . لأنهم  
ليسوا في حاجة إلى التواييت فهم عما قليل يصعدون (٢)

ولقد استخدم المؤلف هذا الحوار من موقف ذكره الطبري ، بأن الملك أمر  
أن يجعل لكل منهم تابوتاً من الذهب ، فلما أمسوا ، ونام ، أتوه في المنام ،  
فقالوا إننا لم نخلق من ذهب ولا فضة ، ولكننا خلقنا من تراب وإلى التراب نصير  
فأتركنا كما كنا في الكهف على التراب حتى يبعثنا الله (٣) .

---

(١) الطبري ، المرجع السابق ص ١٣٧

(٢) المسرحية ، ص ١٧٠

(٣) الطبري ، المرجع السابق ص ١٣٧

ولم يتوقف المحكيم في الاخذ من مصادره عند هذا الحد ؛ وإنما تعدى ذلك إلى شخصيات المسرحية .

\*\*\*

— ٢ —

اختار المؤلف من بين شخوص أهل الكهف ثلاث شخصيات ليكونوا أبطال مسرحيته . وهو يعتمد في ذلك على الحرية التي تركها القرآن الكريم له ولغيره في هذا التحديد ، إذ أن القرآن الكريم لم يحدد عددهم وتركه مطلقا بقوله تعالى : « سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة وسادسهم كلبهم . رجما بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل فلا تمار فيهم إلا مراء ظاهرا ولا تستفت فيهم منهم أحدا » (١) .

يرد الطبري هذا القول في أحد أوجه لتفسير هذا النص ، بأن الله سبحانه وتعالى « يخاطب نبيه صلى الله عليه وسلم ، ولا تستفت فيهم منهم أحدا ، يعني من أهل الكتاب أحدا ، لأنهم لا يعلمون عدتهم وإنما يقولون فيهم رجما بالغيب لا يقينا من القول » (٢) وكان بعض من المسلمين يردونهم إلى سبعة ، وأن أهل الكتاب يرونهم ثلاثة ، وآخرون يرونهم خمسة ، وهذا ظاهر ما قيل من أن السيد والعاقب وأصحابهما من أهل نجران كانوا عند النبي صلى الله عليه وسلم ، فجرى ذكر أصحاب الكهف فقال السيد وكان يعقوبيا ، كانوا ثلاثة ورابعهم كلبهم ، وقال

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، آية ٢٢ .

(٢) الطبري ، نفس المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

العاقب وكان نسطوريا ، كانوا خمسة وسادسهم كلهم ، وقال المسلمون كانوا سبعة وثامنهم كلهم ، لحقق الله قول المسلمين ، وإنما عرفوا ذلك بأخبار رسول الله ﷺ عن لسان جبريل عليه السلام ، (١) .

تضاربت الروايات في هذا العدد ، فذكر بعضهم أنهم ثمانية (٢) ، كما يرتفعون في بعضها الآخر إلى ثلاثة عشر رجلا (٣) ، وإن كان الرأي الشائع لدى المفسرين أنهم سبعة ، فقد روى عن ابن عباس ، أنه كان يقول — مشيرا إلى الآية الكريمة « ما يعلمهم إلا قليل » (٤) ، « أنا من أولئك القليل الذي استثنى الله ، كانوا سبعة وثامنهم كلهم » (٥) ويذكر الكشف أنهم سبعة (٦) ، والتزم المفسرين المتأخرون (٧) بعد ذلك بهذا العدد .

ويبدو أن التزام المفسرين بهذا العدد مرجعه إلى المصادر السريانية التي تحدثت عنهم ، فقد تحدث عنهم أسقف ساروق السرياني جيمس (٤٥٧ — ٥٢١) (٨) ،

---

(١) الزمخشري ، المرجع السابق ، ص ٥٦٥

(٢) انظر الطبري ، المرجع السابق ، ص ١٢٤ ، ١٣٦

(٣) دائرة المعارف الإسلامية ، ص ٤٥٥ .

(٤) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ٢٢

(٥) الطبري ، المرجع السابق

(٦) انظر الزمخشري ، الكشف ، ص ٥٦٥

(٧) انظر البيضاوي ، المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ٢٢١

Gibbon, Op. Cit, "P. 805"

(٨)



وكان ميلاده بعد ستين من وفاة ثيودسيوس الثاني (١)، وإن كان لا يستطاع الجزم بهذا التأثير، وربما كان مرد تحديد هذا إلى استنتاجهم الخاص، وبعد أن تكشفت لهم الثقافة السريانية دعمت هذا الاستنتاج، التزموه، وقصة أهل الكهف معروفة في الغرب باسم «نوام أفسوس السبعة» (٢) ويسمى جيون «النوام السبعة» (٣)

وأما عن أسمائهم فإن المؤلف لجأ إلى الومخثري، وليس اليبضاوي كما يذكر إسماعيل آدم (٤) فاليبضاوي متأخر عن الومخثري، بما يمكن معه أن يقال إن اليبضاوي قد استقى هذه الرواية منه، وليس العكس.

وتنسب هذه الرواية إلى الإمام علي، من أنهم كانوا سبعة نفر، أسماءهم يملخا ومكشلينيا ومشلينيا، هؤلاء أصحاب يمين الملك، وكان عن يساره مرنوش، وبرنوش وشادونوش، وكان يستشير هؤلاء الستة في أمره، والسابع الذي رافقهم حين هربوا من ملكهم دقيانوس. واسم مدينتهم أفسوس، واسم كلهم قطمير، (٥) والخلاف الوحيد بين هذه الرواية ورواية اليبضاوي هو تغيير في تركيب العبارة، وسبق اسم الكلب لاسم المدينة غير أن هناك خلافا كبيرا بين الأسماء في هذه الرواية وبين الأسماء في رواية الطبري الذي يذكر أسماء لثمانية أشخاص (٦).

اختار المؤلف من بين هذه الأسماء أخفها على السمع العربي، وكانت الأسماء التي اختارها هي يملخا ومشلينيا ومرنوش ليكونوا الشخصيات الرئيسية لمسرحيته وترك الأسماء الأخرى. وهو بتحديد هذه الاختيار جعل بؤره الأحداث تتمركز

Ibid

(٢)

(٣) دائرة المعارف الإسلامية، ص ٤٥٥.

Ibid

(٤)

(٥) إسماعيل آدم، المرجع السابق، ص ١٥٨

(٦) الومخثري، المرجع السابق، ص ٥٦٥

في تكثيف حول هذه الشخصيات الثلاث . ولو أنه التزم بجعلهم سبعة كما في رواية الزمخشري ، أو ثمانية كما في رواية الطبري ، لتشتت قدرته على بناء المسرحية ، ولما أمكنه أن يجعل من كل منهم رمزا لفكرة واضحة ، ولتداخلت الأحداث والشخصيات بشكل لا يسمح معه بنجاح العمل المسرحي .

ولقد خدمت رواية الزمخشري المؤلف ، ليس في اختياره الأسماء فحسب ، وإنما في تحديد وظيفة شخصياته أيضاً فهو قد جعل من ميشلينيا صاحب يمين الملك ومن مرنوش صاحب يسار الملك : غير أن المؤلف غاير من شخصية يميلينا فلم يجعله كما تذكر الرواية ، صاحب يمين الملك ، وإنما حول الاسم وجعله علما للراعي ورواية الزمخشري لم تذكر اسما للراعي وكى ما ذكره عنه أنه هو السابع الذي رافقهم .

وكانت وسيلة تعرفه بهما في المسرحية . أنه بينما كان ميشلينيا ومرتوش يحاران الحرب من وجه دقيانوس عرفهما الراعي وكان مسيحيا ، فقد رأهما من قبل في ساحة مصارعة الثيران يحوطان الملك في شرفته ، وحين طلبا منه ملجأ أخذهما إلى الكهف ، تبدى ذلك فعلا ذلك منذ بداية يقظتهما ، وقد أخذ ميشلينيا ومرتوش يتحادثان في أمر المذبحة التي أعدا لها دقيانوس وبينما هما كذلك رأيا شبحا يتخبط في الظلام كأن هذا الشبح هو يميلينا ، وأخذ الحوار يدور بينهما وبينه .

«ميشلينيا : من هذا؟

«يميلينا : أنا الراعي يا مولاي .

«ميشلينيا : تفقدناك الساعة .

---

( ١ ) أنظر البيضاوي ، المرجع السابق ؛ ص ٢٢١

( ٢ ) أنظر الطبري ، المرجع السابق ص ١٢٤ ، ١٣٦

«يمليخا» : قمت أتلمس الطريق إلى الباب فلم أهدأ إليه :  
«مشلينيا» : أقعد بجوارنا . منذ قدتنا إلى هذا الكهف وأنت صامت ...  
كانك لا تأسر بنا .

«مرنوش» : ما اسمك أيها الراعي ؟

«يمليخا» : اسمي يملخا يامولاي .

«مشلينيا» : لماذا تدعونا دائما يامولاي ؟

«يمليخا» : وبماذا أدعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره .

«مرنوش» : عجباً ! ... أنباك أننا أصحابا الملك ؟

«يمليخا» : وهل يجعل الوزيران ؟

«مشلينيا» : رأيتنا من قبل ؟

«يمليخا» : كثيرا ...

«مرنوش» : أين ؟

«يمليخا» : بمدينة طرسوس ، في ساحة مصارعة السباع كنتما تحوطان بالملك

في شرفته ، والانظار ترمقكم ، والشفاء تهمس ؟ هذا الملك وهذان

مشلينيا ومرتوش .

«مشلينيا» : عرفتنا إذن ساعة جئناك نعدو نسألك ملجأ ومنجاً .

«يمليخا» : لم أتيناكما أول الامر ، لكني سمعت أحداكما يقول لصاحبه . .

إنهم في إثرنا يامرنوش فلانسرع ، فنبهني الاسم من ساعتي . فتركك

غنى وجئت بكما إلى كهف الرقيم ، (١)

التزم المؤلف أهنا بالنص القرآني في اختياره للكلمة ، ليكون مصاحبا لأهل

الكهف ، وأسماء قظير ، مستمداً ذلك الاسم من الزمخشري (٢) ، الذي يذكر

---

(١) المسرحية ، ص ٧ ، ٨ .

(٢) الزمخشري ، المرجع السابق ، ص ٦٥ .

أن اسم الكلب هو الرقيم ، ودليله على ذلك قول أمية ابن أبي الصلت :

وليس بها إلا الرقيم مجاورا والقوم في الكهف هجد

والإلى هذا يستند كل من سمى الكلب بالرقيم<sup>(١)</sup>، أما أن اسم الكلب حران وهو ما يذكره الطبري في إحدى رواياته<sup>(٢)</sup> فلا يجد له صدى كبيراً فيمن يتعرضون لتسمية الكلب. ولقد ذكر أيضاً في إحدى رواياته أنه لم يكن كلباً، وإنما كان طباخاً لهم تبعهم<sup>(٣)</sup>، وإلى ذلك استند أيضاً من أنكر وجود الكلب، وعده من اختراعات محمد (صلى الله عليه وسلم)<sup>(٤)</sup>، ولقد حدث خلاف حول صحة الكلب لأصحاب الكهف فذكر أنه كلب صيدم وأنه تبعهم إلى الكهف<sup>(٥)</sup>.

ويذكر البيضاوي أنه كلب مروا به فتبعهم فطردوه ، فأنطقه الله فقال : أنا أحب أحياء الله فناموا وأنا أحرصكم<sup>(٦)</sup>،

ولم يستند المؤلف إلى أي من ذلك في تحديد سبب وجود الكلب ، وإنما استند إلى رواية أخرى يذكرها البيضاوي من أنه « كلب راع مروا به فتبعهم »<sup>(٧)</sup>، بُنيت العلاقة بين أصحاب الكهف وبين الكلب في المسرحية على هذه الصورة نفسها كما أن المؤلف استخدم الصورة التي رسمها القرآن للكلب في قوله تعالى : « وكلهم باسط ذراعيه بالوعيد »<sup>(٨)</sup> ويظهر في بداية المسرحية « كهف مظلم ،

---

(١) المرجع نفسه

(٢) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، من الآية ١٨ .

(٣) Ibid, "P. 850".

(٤) انظر ، الطبري ، المرجع السابع ، ج ١٥ ، ص ١٢٢ .

(٥) انظر ، المرجع نفسه .

Ibid

(٦) انظر ، الطبري ، المرجع السابق ، ١٢٥ ، ١٢٦ .

(٨) البيضاوي ، المرجع السابق ، ص ٢١٩

لا يتبين فيه غير طيف رجلين قاعدين القرفصاء ، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد . (٢)

ولقد ربطه المؤلف — كما في رواية اليضاوى — بالراعى ربطا حياتيا ، وأقام بينهما وحدة عاطفية ، فليس للراعى في هذا العالم سوى كلبه ، وحين يسأله صاحبه عما إذا كان لديه أهل تكون إجابته أنه ليس له سوى قطمير .

« مرتوس ، : هل لك أهل يا يملخا .

« يملخا ، : ليس لي إلا قطمير .

« مشلينيا ، : ومن هو قطمير .

« يملخا ، : ( يشير إلى الكلب ) كلبى هذا ... (١)

وجعل المؤلف له وحدة لها وضعها القائم بذاته ، وإن كانت مرتبطة تمام الارتباط بالراعى كما وجه له المؤلف اهتماما كبيرا بما يمكن معه أن يعد إحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية ، يعيش فيها نفس الصراع النفسى الذى يعيشه أصحاب الكهف فى مواجهتهم لعالمهم الجديد ، وتنعكس عليه صورة العالم كما يراها الراعى . وبهذا الارتباط بين يملخا و كلبه تأكد وجود الكلب و ضرورته فى العمل المسرحى . ويمكن تبين ذلك بصورة أوضح عند دراسة الجزء الخاص بالوظيفة فى الكتاب الثانى .

كانت هذه هى الشخصوس التى استمدها المؤلف من النصوص ، وكانت هناك شخصيات أخرى قام المؤلف بإبداعها وإضافتها إلى صلب مسرحيته ، ولم تكن

---

(٤) المسرحية ، ص ٥

(٤) المسرحية ص ٥



النصوص لتسغه في ذلك . كما أنه غير فيما لزم من تغيير في أحد الشخوص المذكورين في صلب رواية أهل الكهف ، وكانت هذه هي شخصية الملك الذي استيقظ أهل الكهف في هذه .

ذكر الطبري أن اسم هذا الملك ثيودوسيوس<sup>(١)</sup> وهو نفس الاسم الذي تذكره المصادر الغربية<sup>(٢)</sup> . باسم ثيودسيوس الثاني ( ٤٠٨ — ٤٥٠ ) .

ولم يأخذ المؤلف بهذا الاسم ولواته سماه به ، لازم أن يلتزم بتحديد الزمن الذي نام فيه الفتية بمائة وسبع وثمانين سنة<sup>(١)</sup> ، وهي الفترة بين حكم هذا الملك وبين دقيانوس الملك الذي نام في هذه الفتية . ولما لم يأخذ المؤلف بهذا التحديد الزمني ، فإنه لم يوقع نفسه في الخلط التاريخي لو استخدمه بهذا الاسم . هذا فضلا عن أن شخصية ثيودسيوس واضحة في التاريخ وكان عليه أن يلتزم بها ، بينما هو لم يكن في حاجة إلى ذلك ليقيم صورة يدها ملك يكون في اختيار صورة شخصيته . لذا فإنه وضعها بلا إطار تاريخي حتى لا يحصر نفسه داخله .

ومن هنا كانت شخصيته بلا معالم واضحة ، يمثل شخصية عامة لا تمثل رجلا بعينه بقدر ما تمثل ملكا ، أي ملك ، ليس فيه ما يميزه عن غيره من الملوك . وقد أفاد عدم اختيار اسم تاريخي لأعطاء المؤاف فرصة الحرية في اختيار لون حياته الأسرية فهو ملك توفيت زوجته وتركت له ابنة ، وكان اسم هذه الفتاة بريسكا . وليس لهذا الاسم سند تاريخي أيضا .

---

(١) الطبري ، المرجع السابق . ص ٤٧٦ .

Ibid. . p . 544 .

[ ٢ ]

(٢) دائرة المعارف الإسلامية ص ٤٧٦ .

أضاف المؤلف شخصية بريسكا على أحداث المسرحية وتعد هذه الشخصية من أهم الشخصيات التي ابتدعها المؤلف ليقيم عليها أبناء مسرحيته . وقد أراد أن يمثل بها الحاضر ، وربطها بشخصية مشلينيا ، هذا فضلا عن أنه جعل لها صورة مزدوجة التفت فيها صورة بريسكا ابنة دقيانوس مع بريسكا هذه ، وأقام على هذه العلاقة عقدة المسرحية بالصورة التي أرادها .

ولقد ربط المؤلف بينها وبين شخصية أخرى هي شخصية غالياس ، وهي شخصية مضافة على المسرحية ولا سند لها في الروايات التي تناولت أصحاب الكهف ، واستمد أصولها من المسرح الغربي ، وبالذات من فن شكسبير ، فإنه قد رسمها شخصية تبعث على خلق الإحساس بالمفارقة الذهنية التي تثير الضحك ، وهي تقرب من شخصية والد أوفيليا في مسرحية هملت ، شخصية محافظة شديدة الإيمان بالعقائد المتوارثة إيمانا أعمى ، وهي تنقل هذا الإيمان بصورته الميتافيزيقية إلى من حولها ، ولقد دعم نزعة الإيمان بالنبوة لدى بريسكا وساهم في الانحاء بنهاية المسرحية .

ويبدو من هذا أن المؤلف التزم بالدورة الإسلامية لرواية أصحاب الكهف كما تثار في العقل المسلم ، غير أن قدرة المؤلف الإبداعية مكنته من أن يقيم فوق ذلك الهيكل القديم بناء دراميا جديدا ، قدم فيه صورة الاضطهاد القديم للمسيحيين ولجوء الفتية إلى الكهف في عالم جديد كل الجده .

ولقد تابع الحكيم هذا الصنيع أيضا في مسرحية سليمان الحكيم .

## ( ب )

التفت في مسرحية « سليمان الحكيم » ، لتوفيق الحكيم ، مصادر ثلاثة ، استقى

منهما المؤلف مادة مسرحية مزج بينهما مزج عارف بفن المسرح فجعل منها وحدة واحدة في عمل مسرحي متكامل .

هذه المصادر الثلاثة هي : القرآن الكريم ، و ، التوراة ، و ، ألف ليلة وليلة ، ( ١ ) .

### ( ١ )

اعتمد المؤلف في إقامة بناء مسرحيته على قوله تعالى في حديثه عن سليمان :  
« فسخرنا له الريح تجري بأمره رخاء حيث أصاب والشياطين كل بناء وغواص  
وآخرين مقرنين في الأصفاد هذا عطاؤنا فامنن أو أمسك بغير حساب » ، ( ٢ ) هذا  
سليمان الذي كان جنوده من الإنس والجن وحسب لسليمان جنوده من الجن والإنس  
فهم يوزعون ، ( ٣ )

ولم يأخذ المؤلف مادته من النص القرآني فقط ، وإنما لجأ أيضاً إلى كتب  
التفسير التي أعنته كثيراً . وكان منطلقه في تسيير أحداثه ما ذكره أحدهم من أن سليمان  
بعد أن حج البيت الحرام ، ( ٤ ) خرج من مكة صباحاً ، فوافي صنعاء وقت الزوال  
وذلك في مسيرة شهر فوافي أرضاً أعجبتهم إلا أنهم لم يجدوا ماء ، واعتماداً على  
هذه الرواية ، جعل المؤلف مكان أحداث المنظر الأول صنعاء ، وكان سليمان يبحث  
بعد وصوله إليها عن الماء : ومهد هذا البحث لإبراز العلاقة بين سليمان والهدد

---

( ١ ) عولج ما يختص بالاستقاء المؤلف في هذه المسرحية من ألف ليلة وليلة في

الفصل الخاص بالمصادر الشعبية . ص ٣١٤

( ٢ ) القرآن ، سورة ص ، الآيات ( ٣٦ ، ٣٩ )

( ٣ ) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية ( ١٧ )

( ٤ ) النيسابوري ج ١٩ ص ٩٥ .

التي ورد ذكرها في القرآن الكريم ، وتفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من العائدين ، (١) ويرد أحد المفسرين ذلك إلى أن سليمان بعد أن رافى أرض صنعاء ، ولم يجد ماء ، أرسل الهدهد ليعرف مكان الماء ، (٢) وضع ذلك في رواية تذكر أن سليمان نزل منزلة في مسير له ، فلم يدر ما بعد الماء ، قالوا الهدهد وذلك حين تفقده (٣) وقيل في رواية أخرى : أن سليمان عليه السلام كان ، إذا خرج من مجلسه ، عكف عليه الطير ، وقام الجن والانس ، حتى يجلس على سريره ، الذي كان يجلس فيه ، فتفقد الطير ، وكان فيما يزعمون ، يأتيه يوماً من كل صنف من الطير طائر ، فنظر فرأى من أصناف الطير كلها حضره ، فقال مالي لا أرى الهدهد (٤)

اختار المؤلف موقف سليمان هذا من الهدهد ، وهو قدرة الهدهد على معرفة موضع الماء ، فأظهر الكاهن صادق ، والوزير آصف بن برخيا في المسرحية وهما يبحثان عن الهدهد ، ويعرف منهما أن سليمان أمر آصف باطلاقه في الضحى ليعرف لهما موضع الماء ، ولكنه لم يجد دوفى بحشما عنه أخبرهما راع أنه أبصر الهدهد ، وهوات من جهة البحر ، فرآه قد انحط إلى جوار هدهد آخر فوق شجرة قريبة منهما ، ثم طارا معا فقرر الوزير والكاهن أن يدعا أمره إلى الملك .  
 « صادق ، : ألم تجده خاف هذه الرمال ؟  
 « آصف ، : لم أر له أثرا . . .  
 « صادق ، : لعله فوق هذه الشجرة .

- 
- ( ١ ) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية ( ٢٠ )  
 ( ٢ ) النيسابورى ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ٩٣ .  
 ( ٣ ) الطبرى ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ١٨ ، انظر النيسابورى المرجع السابق ج ١٩ ، ص ٩٥  
 ( ٤ ) الطبرى ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ٨١ .

د آصف : لقد ضعف بصرك يا صادوق ... إنها شجرة جرداء لا تنحني  
ههنا ..

صادوق : ماذا جرى إذن لذلك الهدم اللعين ؟

آصف : لسعد أدري ! ...

صادوق : متى أمرك سليمان بإطلاقه ؟

آصف : في الضحى وقد تراءى لنا الشاطئ ...

صادوق : لعله ضل عن موضع الماء في هذه الفيافي الشاسعة ! ...

آصف : إذا ضل عن موضع الماء فإنه لا يضل عن موضعنا نحن ...

لماذا لم يعد إلينا حتى الساعة ... ! ...

صادوق : أتدري لماذا ؟ ... لقد تذكرت الآن ... ألم يقل لك هذا الراعى

الذى استقبلنا عند المرمى ... لقد أبصر الهدم وهو آت من جهة

البحر ... وراه قد انحط إلى جوار هدم آخر فوق هذه الشجرة ...

ثم طارا معا ؟

آصف : أمره إذن إلى الملك سليمان ؟ ..

صادوق : أين هذا الملك ؟ ..

آصف : صه ! .. إنه خلفك ولا تراد ! ... (١)

\*\*\*

لم يكن المؤلف يريد أن يدع شيئا مما ذكر عن سليمان دون أن يخبر به في  
مسرحيته حتى ماسمه سليمان عن النملة وهي تقول : « يا أيها النمل ادخلوا

(١) توفيق الحكيم : مسرحية سليمان الحكيم ( بدون تاريخ ) ، القاهرة :

مكتبة الآداب ، ص ٢٢ - ٢٣



مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون، (٢) وكما يذكر القرآن الكريم أنه تبسم ضاحكا من قولها، يظهر سليمان في بداية المسرحية ضاحكا . ويخبر آصف صادق بأن سليمان خلفه فينظر إليه فيجده مستغرقا في هذا الضحك، فيظنه يسخر منه ، فيأمره أن يصغى إلى هذه النحلة التي تصيح ولا يسمعون صياحها . ويأمر الملك آصف أن يذهب فيخبر جنوده بما قالت النحلة . وحين يسأله آصف عما قالت يجيبه بالآية الكريمة :

سليمان : « يرفع رأسه ، اذهب يا آصف إلى جنودك ، واخبرهم بما قالت .. »  
آصف : « كالمخاطب لنفسه ، قالت ماذا ؟ »

( صادق ، ضحك في كفة من آصف )

سليمان : « يرفع رأسه ، عفوا وصفحا .. عفوا ، صفحا يا أصحابي ..  
نسيت أنكم ثقال السمع .. آه لو أعطينا القدرة على سماع كل ما في  
الكون من أصوات ؟ .. أنها تقول :

( يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم  
لا يشعرون ) ..

صادق : إنك لتعرف لغة النمل والطير ، وتحكم الجن والانس ..  
سليمان : هذا من فضل ربي (١)

. . .

يعود سليمان بعد ذلك ليسأل عن الهدد ، فيخبره آصف بأنه قد عاد ،

---

(١) المسرحية ، ص ٢٤ ، ٢٥ .

(٢) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية (١٨)

فيطلب منه أن يحضره إليه متوعدا إياه بالعذاب الشديد ، وكان تعبيره عن ذلك مستمداً من قوله تعالى : لا عذبة عذاباً شديداً أو لا ذبحته أو ليأتيني بسلطان مبين ،<sup>(١)</sup> ثم يطلب إحضاره .

آصف : ( يعود ) أيها الملك ! .. أيها الملك ! ..

سليمان : ماذا تريد يا آصف ؟ ..

آصف : الحمد قد عاد ..

سليمان : لا عذبة عذاباً شديداً .. جثتي به ..<sup>(٢)</sup>

ويدخل أحد أتباع آصف حاملاً الهدد تفوح منه رائحة العطر . ويدور حوار بين سليمان والهدد ، لانسمع فيه بطبيعة الحال ما يقول الهدد ، ولكنه يعرف ما يقوله من خلال ترديد سليمان لقوله . ويدكر الهدد له : أنه انحط بهوار هدد آخر قاده إلى ملكة سبأ .

أخذ المؤلف قيادة الهدد الآخر لهدد سليمان إلى أرض سبأ مما يذكره بعض المفسرين من أنه رأى ههدداً واقفاً فانحط إليه فتواصفا وطار معه لينظر ما وصف ، ثم رجع بعد العصر وحكى ما حكى ،<sup>(٣)</sup>

أدار المؤلف الحوار بين سليمان والهدد بذلك مستمداً من الموقف القرآني الذي يقول : فكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتكم من سبأ نبأ يقين \* إني وجدت أمراً تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم \* وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم

---

(١) القرآن الكريم ، سورة النمل الآية ( ٣١ )

(٢) المسرحية ، ص ٢٦

(٣) البيضاوي ، المرجع السابق ، ٤ ، ص ١١٥

عن السبيل فهم لا يهتدون ،<sup>(١)</sup> ، تناول المفسرون هذا العرش ، الوصف ، فحكوا عن عظيم شأنه ، وأنه كان مكعباً ثلاثين في ثلاثين في ثلاثين أو ثمانين ، وكان من ذهب وفضة مكللاً بأنواع الجواهر ،<sup>(٢)</sup> ولم يفصل المؤلف في وصف العرش استناداً إلى أن تصميمه من عمل المخرج ، وليس من عمل المؤلف ، واكتفى بإعطاء صورة عامة عن عظمة هذا العرش متأثراً بوصف الطبري له من أن «عرشها سرير من ذهب قوائمه من جواهر ولؤلؤ» ،<sup>(٣)</sup> .

تدخل آصف وصادوق في الحوار الدائر بين سليمان والهدد في المسرحية مما أخرج الحوار عن الجمود فيما لو ترك سليمان يتحدث بمفرده .

«سليمان ، : للهدد ( أين كنت ؟ وأين موضع الماء الذي أرسلتك تبحث عنه وتدلنا عليه ؟ .. أجب ولا تخفض رأسك وذنبك ؟ .. خبرني : ما حاجتك وما عذرک ؟ .. ( يشمه ) آه .. ما هذا العطر العجيب الذي ينبعث من ريشتك أخبرني بالصدق .. ماذا تقول ؟ .. ذلك الهدد الآخر الذي حطت إلى جواره .. قادك إلى أين ؟ .. يا للعجب .. يا للعجب ؟ ..

( صادوق وآصف يتابعان الحديث في اهتمام )

صادوق : أين قاده أيها النبي ؟ .

- 
- (١) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآيات ( ٢٢ - ٢٤ )  
(٢) النيسابوري ، المرجع السابق ، ج ١٩ ص ٩٧ ، انظر البيضاوي ، المرجع السابق ص ٤٣ ص ١١١  
(٣) الطبري ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ٧٤

سليمان : صه ... صه ... لا تقطعوا حديثه ... تكلم أيها الهدهد ؟ ...  
امرأة جميلة تحكمهم وأوتيت من كل شيء يزهو به الملوك ، ولها  
عرش عظيم من ذهب وفضة مكلل بالجواهر...

آصف : أين هذه البلاد أيها الملك ؟ ١...٢

سليمان : صه ... دعه يخبرني ... أجب ... من هي ؟ .. ملكة سبأ ؟  
صادوق : سبأ ١ ؟ ..

آصف : لا علم لي بخبر هذه البلاد ...

« سليمان ، : أجب أيها الهدهد ! ... ماذا ... يمجدون الشمس (١) .

غضب سليمان ، واستنكر في المسرحية تمجيدهم للشمس تماماً كما غضب في  
القرآن . وتابع المؤلف بعد ذلك القرآن في مسرحيته ، فإن سليمان بعد أن سمع  
قول الهدهد « قال سننظر أصدقت ، ، ويطلب من صادوق أن يكتب كتاباً باسمه  
يدعو فيه ملكة سبأ إلى الحجى ، وعرض أمرها عليه . وهو نفس ما يذكره  
القرآن « قال سننظر أصدقت أم كنت من الكاذبين ، اذهب بكتابي هذا فآلقه  
إليهم ثم تولى عنهم فانظر ماذا يرجعون (٢)

\*\*\*

تظهر ملكة سبأ بعد ذلك مجتمعها برجال دولتها ، ويذكرها المؤلف باسم  
بلقيس ، وهو الاسم الشائع لها في المصادر الإسلامية (٣) ، وقد قيل أن اسمها

---

(١) المسرحية ، ص ٢٦ ، ٢٧

(٢) القرآن الكريم ، سورة النمل ( ٢٧ — ٢٨ )

(٣) الطبري ، المرجع السابق ، ج ٢٠ ، ص ٨٦

تلقيمة يقال لها بلقيس (١) . ولا تورد التوراة ولا القرآن الكريم اسمها لها .  
وكانت الخلفية وراء هذا الاجتماع هي الموقف القرآني الذي يتحدث عن  
ملكة سبأ ، وأنها جمعت رجال دولتها ، وأنها قالت يا أيها الملأ افتوني ، في أمرى  
ما كنت قاطعة أمرا حتى تمهدون ، قالوا نحن أولو قوة وأولو بأس شديد الأمر  
إليك فأنظري ما تأمرين (٢)

رسم المؤلف المنظر من هذا الموقف ، وحدد من خلاله مكان الحوار  
والشخصيات المتحاوره ، فأظهر في المنظر ملكة سبأ في قاعة عرشها يحف بها  
وزراؤها ورجال جيشها ويجلس عند قدميها الأمير منذر الذي لم يذكر القرآن  
شيئا عنه .

كان الحوار يدور بين الملكة ورئيس الجيش والوزير الأول . أما بقية الرجال  
فهم شخصيات ثانوية صامتة في المنظر ، وكان هذا الاجتماع هو الثانى ،  
فقد أراد المؤلف أن يتحاشى الاستغراق الزمنى بين المناقشة التى تمت بينهم  
وبين عودة الرسل من عند سليمان . وهى هنا تجمعهم لتعرف رأيهم فيما  
عرضته عليهم من رسالة سليمان فى الاجتماع السابق ، وقد تركتهم ليتدبروا  
الأمر فيما تصنع .

وظهر انقسامهم إلى قسمين ، فبعضهم يرى أن يحاربوا سليمان  
ولا يزعموا له ، فهم أولو بأس شديد وقوة ، يتزعم هذا رأى قائد الجيش  
بينما كان البعض — وعلى رأسهم بلقيس يؤيدها فى وزيرها — يحبذون استخدام

---

(١) أبو الفداء (الحافظ بن كثير الدمعنى) البداية والنهاية ، سنة ١٩٦٦ ،

بيروت : مكتبة دار المعارف ، ج ١ ، ص ٢١

(٢) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآيات ( ٣٠ — ٣٣ )



القوة . وقد أظهر المؤلف الملكة في هذا بالصورة القرآنية حين ردت على رجالها  
« قالت إن الملوك إذ ادخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة ، وكذلك  
يفعلون (١) » ولقد وضع المؤلف هذه الآية في حوار بطريقة من يترجم الفكرة  
لبضعها في مرقعها من الحوار ، فهي ترى في المسرحية أن الحرب وبال ، وأن  
سليمان ملك قوى الشوكة عظيم السلطان ، فاذا ظفربها ودخل ديارها خربها  
ودمرها وجعل أعزة أهلها أذلة .

ويدع الوزير الأمر لها في عبارة هي أقرب للجملة القرآنية « فانظري ما تأمرين  
« وهو نفس قوله ، الرأي موكل إليك أيتها الملكة (٢) »

ومن خلال هذا الحوار تدرك سلطة المرأة على رجالها ، فهي المرجع الأخير  
للسلطة ، وهي مع هذا ملكة مستنيرة تقوم باستشارة رجالها . وتصوير المؤلف  
لها إنما هو مما أريزه القرآن الكريم وهو يتحدث عنها . فاستشارتها لرجالها  
واردة في القرآن الكريم . فصل الطبري ذلك فذكر من الروايات التي أوردها  
أنه كان « أولو مشورتها ثلاثمائة واثني عشر كل رجل منهم على عشرة آلاف ، (٣)  
كما قيل إنه كان معها مائة ألف قيل مع كل قيل ألف قال ، (٤) »

واستمر المؤلف بعد ذلك في متابعة القرآن في حديثه عن هذه المرأة ، فإنها  
اقترحت أن ترسل لسليمان هدية فتظن ما يصنع سليمان بها « ولاني مرسله إليهم

---

(١) القرآن ، سورة النمل ، الآية (٣٤)

(٢) المسرحية ، ص ٣٥

(٣) الطبري ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ٨٦

(٤) المرجع نفسه ، ج ١٩ ، ص ٨٧

بهديّة فناظرة بم يرجع المرسلون. فلما جاء سليمان قال أتمدوني بمال فما آتاني الله خيراً مما آتاكم بل أنتم بهديتكم تفرحون. ارجع إليهم فلنأتينهم بجنود لا قبل لهم بها ولنخرجنهم منها أذلة وهم صاغرون، (١).

رتب المؤلف هذا الموقف القرآني بما يلائم بناء مسرحيته ، فذكرت الملكة لرجالها أنها ساعة تلقت كتاب سليمان أرسلت رسلاً يحملون إليه هدية حتى تبين غرضه وكان توقيت الاجتماع ساعة عودة رسولها إلى سليمان . وحين جاء الرسل نقل رئيسهم — وعلى طريقة المؤلف — ما ذكره القرآن بألفاظ أخرى من أن سليمان يرى أن لا حاجة له بهديتهم وأنه إذا لم تأت الملكة وتعرض أمرها عليه ، فسيأتينهم بجنود لا قبل لهم بها .

وبعد حوار بينها وبين قائد جيشها "ينتهي بها الأمر إلى إعلان موافقتها على تلبية دعوة سليمان . وتأمّر بعدها بانصراف أعضاء المجلس فينصرفون بإشارة من يدها ولا يبقى معها سوى أسيرها الأمير منذر الذي هزمت جيوشها جيشه ،

ووقع في أسرها ، فوقعت هي في حبه . وكان الأمير شخصية هامة في المسرحية ، لم يكن شخصية رئيسية ولكنه كان حلقة في علاقات متشابكة بين الأميرة وبين وصيفتها وبينها وبين سليمان ، وكذلك بين سليمان وبين الجنى ، فهو من هذه الناحية شخصية هامة بقدر لا يقل عن شخصيات المسرحية الرئيسية ، وهم سليمان وبلقيس والجنى والصيد .

ولم تكن هذه الشخصية بغير أصول ، فإن المؤلف إنما استوحى من الروايات المتعددة حول بلقيس هذه الشخصية ربط بينها وبين الشخصيات الأخرى في المسرحية

---

(١) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآيات ( ٣٥ — ٣٧ )

وتذكر بعض الروايات أن سليمان تزوج بلقيس وأنها ولدت له (١) ولم يأخذ المؤلف بهذه الرواية كما هو واضح من المسرحية ، وإنما أخذ برواية تذكر أنها بعد أن أسلمت ، قال لها اختارى من أزواجك فقالت مثلى لا ينكح الرجال مع سلطان ، فقال : النكاح من الاسلام ، فقالت : إن كان كذلك فزوجنى إذن تبع ملك همدان ، فزوجها إياه ثم ردهما إلى اليمن ، (٢)

ولم يجعل المؤلف ملك همدان زوجا بلقيس ، وهو لم يذكر أن الأمير منذر هو ملك همدان ، وإنما هو فقط استوحى من هذه القصة شخصية منذر .

ينتقل المؤلف بعد ذلك من أرض اليمن إلى اورشليم ، حيث كانت الاستعدادات تتم لاستقبال بلقيس . وحين اقترب قدمها كان سليمان يسمع دقات الطبول ويراها آتية من بعيد ، بينما صادوق الكاهن بجواره لا يسمع ولا يرى شيئا . ويوحى المؤلف فى مسرحيته أن الريح أخبرت سليمان بمجيئها ويستند فى ذلك إلى ما يذكر من أن الله أوحى إليه ، أنى قد أردت أنه لا يتكلم أحد من الخلائق بشيء إلا جاءت الريح وأخبرته ، (٣)

وفى المسرحية يطلب صادوق من سليمان بعد ذلك أن يأمر أهوانه ليحضروا ويحفوا بعرشه . وهنا يشير سليمان بيده فيقيم الاتباع ويمتلئ المكان بهم . ويستخدم المؤلف فى ذلك ما يذكر من أنها حين دنت ، جمع من عنده من الجن والإنس من تحت يده ، (٤)

---

(١) انظر ، النيسا بورى ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ١٠٢

(٢) المرجع نفسه ، ج ١٩ ، ص ١٠٢

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ٧٩

(٤) المرجع نفسه ، ج ١٩ ، ص ٩١

« سليمان ، : صدق ! فإني أسمع دق الطبول .

« صادق ، : لست أسمع شيئاً .

« سليمان ، : إني أراها آتية من بعيد .

« صادق ، : فلنستعد إذن ... ليحضر رؤساء أعرانك من الإنس والجن ،

ليحفوا بعرشك ...

( يغير يده فيمتلئ المكان بالأتباع قادمين على أنغام

موسيقى ... ) (١)

ويحف الأعران بسليمان قبل وصولها ، وتطراً فكرة على ذهن سليمان ، وهي أن يعمل عملاً يهر به المرأة قبل وصولها ، ويعنى من يحقق له هذه الفكرة بإعطائه كل ما يتمنى . وكان الجميع على استعداد لذلك ، فيسألهم أيهم يستطيع أن يأتيه بعرشها قبل أن تأتي . وكان يوجه حديثه ذلك إلى الجن من حاشيته — وليس الإنس — لقدرتهم على صنع الخوارق .

« سليمان ، . تهول برأسى فكرة ، لوحقةها أحدكم أعطيته كل ما يتمنى ...

« الجميع ، : مرنا نطع أيها الملك ...

« سليمان ، : أريد أن تجلس على عرشها ...

« الجميع ، : عرشها ...

« سليمان ، : نعم ... أيكم يأتي الآن بعرشها قبل أن تأتي ؟

« الجميع ، : عرشها ! ...

« سليمان ، : نعم أيها الجن أيكم يستطيع ذلك .. (٢)

والمغايرة الوحيدة التي غاير بها المؤلف النص القرآني في هذا الموضع هي أن

---

(١) المسرحية ، ص ٥٦

(٢) المسرحية ، ص ٥٧

القرآن يذكر أن سليمان كان يخاطب الملائكة جميعاً ، انسا كانوا أم جناً ، بينما المؤلف حدد خطاب سليمان للجن فقط .

ويعتمد المؤلف في إقامة بناء هذا الموقف في المسرحية على ما يذكر القرآن من سليمان ، قال أيها الملائكة أيكم يأتي بعرشها قبل أن يأتوني مسلمين . قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإني عليه لقوي أمين . قال الذي عنده علم الكتاب أنا آتيك به قبل يتردد إليك طرفك فلما رآه مستقراً عنده قال هذا من فضل ربي ليبلوني أأشكر أم أكفر . ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربي غني كريم ، (١)

ويظهر من استخدام المؤلف للآية القرآنية أنه يقسمها إلى حوار يضيف إليه ما يذكره بعض المفسرين ، فهو يستخدم اسم صخر ليكون الجنى الذي تشير إليه الآية بعفريت من الجن . . اختلاف المفسرون في تسمية هذا العفريت فذكر أن اسمه كودن (٢) ، وقبل إن اسمه ذكوان (٣) أو صخر (٤)

ويرد اسم صخر كثيراً في المصادر التي استقى منها المؤلف مسرحيته ، فقد ذكر في فتن سليمان كما ذكر في قصة الصياد والعفريت في ألف ليلة وليلة . وأحدث هذا الترداد ألفه بين المؤلف وبين الاسم مما أدى لاختياره هنا .

وحدد المؤلف الزمن الذي يمكن أن يأتي فيه صخر بالعرش ، وهو قبل أن ينقض النهار . وهذا التحديد الزماني للمدة يرجع فيه المؤلف للطبري الذي

---

( ١ ) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآيات ( ٨ - ٤٠ )

( ٢ ) الطبري ، المرجع السابق ، ج ١٩ ص ٩٣

( ٣ ) النيسابري ، المرجع السابق ، ج ١٩ ص ١٠٠

( ٤ ) البيضاوي ، المرجع السابق ، ج ٤ ص ١١٧



يذكر في إحدى رواياته أن سليمان كان يقعد بين الناس إلى انتصاف النهار (٥) وهي المدة التي حددها الجنى بقوله قبل أن تقوم من مقامك .

رفض سليمان في النص القرآني وفي المسرحية ذلك ، وكانت رغبته أن يراه قبل قدومها .

« يتقدم العفريت صخر من بين صفوف الجن ... »

« صخر ، : أنا أستطيع ... »

« سليمان ، : أنت يا صخر ! »

« صخر ، : أنا آتيك به أيها الملك ... »

« سليمان ، : متى ؟ ... متى ؟ ... »

« صخر ، : قبل أن ينتقضي النهار ... »

« سليمان ، : ولكنها آتية بعد قليل ... »

« صخر ، : إن المكان بعيد يا مولاي ... اني سأحمله إليك من عليكة سبأ . »

« سليمان ، : وددت لو أنها جلست على عرشها الآن قبل قدومها ... » (٦)

ويتضح من هذا الحوار أن المؤلف أضافه هنا ليوضح الصورة ، فإن القرآن لم يفصل فيه ، فبعد أن ذكر العفريت لسليمان « أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك » (٢) تردف الآية مباشرة ، قال الذي عنده علم الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك ، (٣)

---

( ٥ ) انظر ، الطبري ، المرجع السابق .

( ١ ) المسرحية ، ص ٥٧ ، ٥٨

( ٢ ) القرآن الكريم ، سورة النمل ، من الآية ( ٢٩ )

( ٣ ) القرآن الكريم ، سورة النمل ، من الآية ( ٤٠ )

أقام المؤلف حواراً حول هذا الموقف ليقيم عليه بناءه ، ويمكن ذلك مدخله للربط بط قصة سليمان وملكة سبأ المذكورة في القرآن ، وقصة الصياد والعفريت المذكورة في ألف ليلة وليلة .

جمل المؤلف من جنى الصياد الشخص الذي تصفه الآية بأنه « عند علم الكتاب » ، والذي أتى بعرشها : وقد اختلف المفسرون في شخصية من كان عنده علم الكتاب ، ف قيل إنه رجل من الإنس يسمى يمينخا<sup>(١)</sup> وقيل خرج « رجل عابد في جزيرة من البحر فلما سمع العفريت قال : أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك »<sup>(٢)</sup> وقال آخرون « الذي عنده علم الكتاب كان آصف »<sup>(٣)</sup> وقيل « هو الخضر أو جبريل عليه السلام أو ملك أيداه الله به أو سليمان عليه السلام نفسه »<sup>(٤)</sup> .

وفي اختيار المؤلف للجنى ليكون المحضر لعرشها لم يخرج كثيراً عن النص القرآني ، ففي قوله تعالى « وقال الذي عنده علم الكتاب » قيل الكائنات اللوح وقيل هو الكتاب المنزل الذي فيه الوحي والشرائع<sup>(٥)</sup> وفي هذه الحال لا يلزم أن يكون هذا المخلوق من العاملين بعلمهم وإنما يكفي أن يكون عالماً ، وعلى هذا فيمكن أن يكون هو الجنى داهش بن الدامرياط صاحب الصياد .

---

(١) الطبري ، المرجع السابق ، ١٩٠ ، ص ٩٣

(٢) المرجع نفسه ، ١٩٠ ، ص ٩٤

(٣) المرجع نفسه ، ج ٩ ، ص ٩٤

(٤) البيضاوي ، المرجع السابق ، ٤٠ ، ص ١١٧ ، أنظر النيسابوري ،

المرجع السابق ، ١٩٠ ، ص ١٠٠ - ١٠١

(٥) أنظر النيسابوري ، المرجع السابق ، ١٩٠ ، ص ١٠١

وكان الصياد وصاحبه الجنى بين الجمع المحيط بعرش سليمان وما إن سمع الجنى قول سليمان ووددت لو أنها اجلست على عرشها قبل قدومها ، حتى شق الطريق مسرعا إلى الصياد مامسا ، أنا آتية به قبل أن يرتد طرفه ،<sup>(١)</sup>

واستخدم المؤلف الجنى ثانية لبنى الصرح المذكور فى القرآن ، فقد قيل لها ادخلى الصرح فلما رآته حسبته لجة ن كشفت عن ساقها قال إنه صرح ، رد من قوارير قالت رب انى ظلمت نفسى وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين ،<sup>(٢)</sup>

وقد ذكر بعض المفسرين ، أن سليمان لما أقبلت صاحبة سبأ تریده أمر الشياطين ، فبنوا له صرحا ، وهو كهيئة السطح ، وأجرى من تحته الماء ،<sup>(٣)</sup> وأضاف بعض الروايات أنه وضع له فيه سريره فجلس عليه وعكفت عليه الطير والجن والانس ثم قال ادخلى الصرح ،<sup>(٤)</sup> ولما رآته حسبته لجة وكشفت عن ساقها لا تشك أنه ماء تخوضه .<sup>(٥)</sup>

يرجع سير جيمس فريزر قصة الصرح إلى أصل هندي يردده إلى ملحمة المهاباراتا MAHABARTA ويؤكد فريزر أن محمد (صلى الله عليه وسلم) لم يكن يعرف السنسكريتية لغة الملحمة ، لذا فهو يجد رأيه مخرجا آخر ليؤكد التأنيه من ان محمدا عرفها عن طريق التأثيرات الهندية على المجتمع البدوى<sup>(٦)</sup> .

---

(١) المسرحية ، ص ٥٨

(٢) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية (٤٤)

(٣) الطبرى ، المرجع السابق ، ص ١٩٠ ، ص ٩٧

(٤) المرجع نفسه

(٥) المرجع نفسه

(٦) Frazer, J.G., Folklore in the old Testament, vol 2, 1918, (٦)  
London : Macmillan, - P. 571 .

يعرف فريزر أن هناك كثيرا من القصص المتشابهة التي ولدت في مجتمعين لا تربط بينهما صلة على الإطلاق . ولكنه في معرض الحديث عن محمد يفرض معرفة المجتمع العربي بالمهابراتا بينما ينقصه الدليل لاثبات ذلك . وليس البحث هنا يستعرض الحقيقة هذا التأثير ، وما يعنى به هو أن مؤلف المسرحية لم يتأثر بهذه الملحمة ، وهو يتحدث عن الصرح ، وكيفية تصرف كل من الصياد وملكة سبأ حين دخلا الصرح لأول مرة .

وأضاف المؤلف تصرف الصياد أمام الصرح لينطق جوا من الإثارة في مسرحيته فلا تصبح نقلا حرفيا من القرآن الكريم ، ليمزج ما أخذ منه بفكرته الخاصة التي يريد أن يقدمها في مسرحيته . كان الصرح كما بدت صورته أرضا من زجاج ، يبدو كأنه لجة ماء ، وفي صدر المكان فراش ورياش ، وكان الصياد أول من نظره ، فإته رفع ثوبه وهو يخطو على الأرض البلورية ظنا منه أنه سيبتل بالماء حين دخوله . ولم تكن بلقيس بأقل منه دهشة حين دخلت الصرح مع سليمان ، وهى نفس الدهشة التي تحدث عنها القرآن الكريم ، فهى في المسرحية أيضا كشفت عن ساقها وهى تحسب أنها تجتاز لجة .

« بلقيس » : ( على العتبة ) ما هذا أيضا يا سليمان ...

« سليمان » : صرح شيدته لك ....

« بلقيس » : لى أنا ...

« سليمان » : نعم ... تقدمى ...

« بلقيس » : ( تكشف عن ساقها وكأنها تخاطب نفسها ) كيف اجتاز

هذه اللجة ... ( ١ )

---

( ١ ) المسرحية ، ص ٨٩ ، ٩٠

استخدم المؤلف بساط الريح ليكون أداة تنقلات سليمان . وبرزت فكرة بساط الريح قبل أن تبرز في الأدب الشعبي من خلال قوله تعالى : فسخرنا الريح تجري بأمره رخاء حيث أصاب ، (١) فسرت هذه الآية الكريمة بأن الله سخر له : الريح مكان الخيل ، (٢) . ولسج الخيال صورته في تفسير هذه الآية الكريمة ومحاولة رسم قدرة سليمان هذه فذكر بعض المفسرين : نسجت له الجن بساطا من ذهب وأبريسم فرسغا في فرسغ وكان يوضع منبره في وسطه وهو من ذهب ، (٣) وكانت ريح الصبا ترفعه ، فتسير به مسيرة شهر ، (٤)

فسر المؤلف فكرة بساط الريح تفسيرا معاصرا ، فقد دهش الصياد حين رأى سليمان وبلقيس في الفضاء فوضح له الجنى له ما يتعجب له من أمر البساط واتخذ له مثلا في ذلك طير أن الهدهد في السماء . ومثل البساط في ذلك مثل الهدهد . ولم يقنع الصياد ذلك ، فاستخدم له الجنى مثلا آخر وشبه له البساط في الجو بالسفينة في البحر تدفعها يد الريح .

أراد المؤلف بهذا أن يجرد فكرة البساط من المعجزة ليفسر ما التفسير الذي يقبله العقل الآن . ولا يمكن أن يقترن البساط الآن بالمعجزة إذا صدق وأريد تفسيره له فهو أقرب في الذهن المعاصر إلى فكرة الطائرة .

وإذا كان المؤلف فسر فكرة البساط تفسيرا معاصريا فإنه لم يفسر بقية

---

(١) القرآن الكريم ، سورة ص الآية (٣٦)

(٢) الطبري ، المرجع السابق ، ج ٢٣ ، ص ٩٢ .

(٣) النيسابوري ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ٩٤

(٤) المرجع نفسه



الحوار في المسرحية . وعذره في ذلك أنه جعلها رموزا لأفكاره أراد أن  
يضمها مسرحيته .

« الصياد » : بساط في هذا الفضاء ؟

« الجنى » : ولم لا ... ؟

« الصياد » : عجباً ! ... كيف يحدث ذلك ؟ ...

« الجنى » : كما حدث للطير ... أتعجب للهدم وهو في السماء يطير .. ؟

« الصياد » : كلا ... ؟

« الجنى » : إذا لماذا تعجب للبساط وهو يطير .. ؟

« الصياد » : لا لزوم الآن لهذا المزاح أيها الجنى ...

« الجنى » : أتعرف منى المزاح من قبل أيها الصياد ... ؟

« الصياد » : حقا ... لم يكن قط بيتنا مزاح ... ولكن ...

« الجنى » : ولكن ماذا ... إن الفضاء الذى يحمل طائرا ليستطيع أن يحمل

كل شيء ... ما وجه الغرابة والدهش ! ..

« الصياد » : وهذا البساط يسهر بها ! ..

« الجنى » : كالفية تدفعها يد الريح ... (١)

وتحدث أحداثا كثيرة في الفصول التالية تظهر فيها شخصية الحكيم كؤلغا  
مسرحيا صاحب خبرة طويلة وعميقة بالعمل المسرحى ، تكون الأحداث فيها  
من خلقه ، إلى أن يعود إلى القرآن الكريم ثانياً والأحداث تأخذ طريقهم

---

(١) المسرحية ص ٨٧-٨٨

إلى الانتهاء في المسرحية ، فقد أراد أن يجعل من وفاة سليمان نهاية الأحداث المسرحية .

\* \* \*

ذكر القرآن وفاة سليمان ، فلما قضينا عليه الموت ما دلم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خرت تبيذ الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين ،<sup>(١)</sup> ،

فصل المؤلف وفاة سليمان فأظهره نائماً على كرسيه ، متكئاً على عصاه في نفس الصرح الذي بهاء الجنى من قبل ، بينما يذكر بعض المفسرين أنه صرح آخر بنته له الشياطين من قوارير ليس له باب وذلك عندما علم بدنو أجله<sup>(٢)</sup> ، وأنه دخل المحراب فقام يجلس متكئاً على عصاه ، فمات ولا تعلم به الشياطين وهم يعملون له ، يخافون أن يخرج فيعاقبهم ، وكانت الشياطين تجتمع حول المحراب ، وكان المحراب له كوى بين يديه وخلفه ، وكان الشيطان الذي يريد أن يخلع يقول ألس جليدا ، إن دخلت فخرجت من الجانب الآخر ، فدخل شيطان من أولئك فر ولم يكن شيطان ينظر إلى سليمان في المحراب إلا احترق ، فر ولم يسمع صوت سليمان عليه السلام ، ثم رجع فلم يسمع ثم رجع فوق البيت فلم يحترق ، فنظر إلى سليمان قد سقط فخرج وأخبر الناس ،<sup>(٣)</sup> وحين عاد الناس وجدوه ميتاً ووجدوا منسأته قد أكلتها الأرضة<sup>(٤)</sup> .

---

(١) القرآن الكريم ، سورة سبأ ، الآية ١٤ .

(٢) الطبري ، المرجع السابق ، ج ٢٢ ص ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه .

(٤) انظر ، المرجع نفسه .

ولم يذكر اليبضاوى الذى فتح عليه الباب أهم الشياطين أم رجال سليمان من الإنس (١) كما أن القرآن والتفسير ذكرت أن خبر موت سليمان كان سرا حتى أكلت منسأته الأرض فسقط على الأرض فأنكشف أمر وفاته .

جعل المؤلف خبر وفاة سليمان سرا إلا على الصياد . فإن سليمان قبل وفاته أبلغه ألا يخبر أحدا بموته ، ولكن صادق وأصف يريدان أن يعرفا من الصياد خبر غيبة سليمان فى الصرح ، فإنهما قلقان عليه ، فهو بعد سفر بلبقىس تغيرت حاله ، ويخشيان أن يكون سليمان مريضا مرضا يكتمه عنهما . ويحاولان أن يدفعا بالصياد إلى أن يدهما على الحقيقة . ويجيبهما الصياد بأنه لا يعرف أكثر مما يعرفان ، فهو قائم على عصاه ، ويتحدث صادق وأصف عن أمر سليمان أريض ؟ أم قائم ؟ ثم يتحدثان عن الموت فإن جثمان سليمان الحامد بلا حركة ولا هزة ولا إشارة ولا خلجة جعل خاطرة الموت تآنى إلى ذهن كل منهما ، وبينما هما يتصارعان مع الصياد ، يلتفت جهة سليمان بعد أن سمع حركة فينظرون جميعا فإذا عصا سليمان تفتت وينهار جثمانه على الأرض .

« الصياد ، : ( يلتفت جهة سليمان ) صه ! .. سمعت حركة ..

« الكاهن ، : أين ؟ ..

« آصف ، : أنظروا .. أنظروا ..

( عصا سليمان تفتت .. وينهار جثمانه على الأرض .. )

« الكاهن ، : جثمان ! ..

« آصف ، : خر على الأرض ! .. خر على الأرض .. (٢)

---

(١) انظر اليبضاوى ، المرجع السابق ، ج ٤ ص ١٧٢

(٢) المسرحية ، ص ١٤٨

ويدرك آصف والكاهن أنه مات منذ زمن طويل ، وينظر آصف فيرى جيوشا جرارة من الأرض حول عصاه ، كانت تقرضها حتى نخرتها فانكسرت تحت ثقل جسمانه . وهذا يكون المؤلف قد نقل الصورة القرآنية كاملة . « ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته »

« آصف ، : ( يفحص الجثة ) نعم .. نعم .. كان متكئا على عصاه جثة هامدة ، منذ أمد بعيد .. ولكنها الأرض ..

« الكاهن ، : أى أرضه .. ؟

« آصف ، : ( يشير بأصبعه ) أنظر .. أنظر إلى هذه الجيوش الجرارة من دابة الأرض حول عصاه .. إنها كانت تقرضها كل هذا الزمن حتى نخرتها فانكسرت تحت ثقل جسمانه .. » (١)

كان هذا الموقف آخر ما استمده المؤلف من القرآن وهو يختلف كثيراً عما استمده من التوراة .

— ٢ —

وإذا كان المؤلف قد أخذ الخطوط العامة لمسرحيته ، وعمق الأحداث فيها بناء على القرآن الكريم ، والتفاسير الخاصة به ، فإن ما أخذه من التوراة كان إضافات تلون صورة سليمان ، ولا تضيف إليها شيئاً والهدف منها توضيح صورة سليمان القوى والغنى والعادل والعابد والشاعر وكذلك استمد منها شخصيتين من شخصيات المسرحية .

---

(١) المسرحية ، ص ١٤٩

ظهر استخدام المؤلف للتوراة لحظة بداية المسرحية حين التقى الصياد بالعفريت، وقدم له نفسه بأنه من الجن المارقين، وإسمه داهش بن الدامرياط، وأن سليمان حبسه في قمقم، وختمه بالرصاص، وطبعه باسمه العظيم، وأمر به فحملوه، وألقوا به في البحر، وذلك لأنه عصى سليمان بن داود، فلم يذهب، مع من ذهب من الجن إلى مملكة حيرام لاجتار خشب السرو لبناء بيت الرب ولقد استبدل المؤلف الجن بالعبيد الذين أرسلهم سليمان ليعملوا مع عبيد الملك حيرام في قطع خشب السرو، (١) وكان هذا الاستبدال مرده إلى التزام المؤلف بالصورة الإسلامية من أن سليمان سخر الجن ولم يسخر العبيد.

وفي وصف قوة سليمان التي تحدث عنها آصف وهو يعلن غضبه مسائرا لغضبة سليمان عندما علم بخبر ملكة سبأ وكيف أنها لم تعلم بعد بدين سليمان، أكل ما يمكن أن يكون شعور سليمان الداخلي متعجبا أن يكون هناك ملك أو عرش لم يخضع بعد لسليمان الذي دانت له ملوك الحثيين وملوك آرام، وخدمه ملك صور حيرام وملك باشان وملك الأموريين وتسلط على جميع ممالك أرض فلسطين.. سليمان المتعظم على كل ملوك الأرض في الغنى والحكمة (٢) ونقل المؤلف هذه الصورة عن التوراة وهي تذكر قوة سليمان من أنه كان متسلطا على جميع الملوك من النهر إلى أرض فلسطين، (٣) كما كان جميع ملوك الحثيين وملوك آرام يخرجون عن يدهم الفضة لسليمان (٤) كما تذكر التوراة أن حيرام

---

(١) التوراة، سفر الملوك الأول، الأصحاب الخامس.

(٢) المسرحية، ص ٢٨

(٣) التوراة، سفر الملوك الأول، الأصحاب الرابع.

(٤) أنظر، التوراة، الأصحاب العاشر.



ملك صور كان يقوم بخدمته (١) كما أنه جعل سخرة على شعوب د الحثيين  
والأموريين والفرزيين والحويين واليبوسيين ، (٢)

وحدد المؤلف أيضا قوة سليمان العسكرية ، وذلك حين قدم رسول بلقيس  
من عند سليمان ، وأبلغها بما رآه من قوة سليمان من أن له ألف وأربعمائة  
مركبة واثنان عشر ألف فارس وأربعون ألف مزود خيل ، (٣) . وبذلك بعد المؤلف  
كثيرا عن المبالغات التي أوردتها بعض المفسرين عند حديثهم عن قوة سليمان ،  
فهم قد قرنوا قوته بالإعجاز أكثر مما قرنوها بالواقع ، فذكر بعضهم أن عسكره  
كان مائة فرسخ خمسة وعشرون للانس وخمسة وعشرون للجن وخمسة وعشرون  
للوحش وخمسة وعشرون للطير (٤)

يمزج المؤلف ما أخذه عن التوراة بعبارات من القرآن الكريم يمدد بها سليمان  
ملكه سبأ بقوله د ارجع اليهم فلنا بينهم بمنود لاقبل لهم بها ولنخرجهم منها

\*\*\*

---

( ١ ) أنظر ، التوراة الملوك الأول ، الأصحاح الرابع ، وأخبار الأيام  
الثاني ، الأصحاح الثاني .

( ٢ ) التوراة ، أخبار الأيام الثاني ، والإصحاح الثاني .

( ٣ ) التوراة ، سفر الملوك الأول ، الأصحاح الرابع ، أنظر أخبار الأيام  
الثاني ، الأصحاح الأول .

( ٤ ) الطبري ، المرجع السابق ، ١٩٠ ، ص ٧٩ ، أنظر ، النيسابوري ،  
المرجع السابق ، ١٩٠ ص ٩٤

أذله وهم صاغرون ، (١) وهذه العبارة القرآنية توضح ثقة سليمان في قوته ، ولكنها تؤدي في تخريجها إلى ما يقوله بعض المفسرين عن قوته . ويمكن أن تكون هذه العبارة القرآنية أقرب إلى التوراة منها إلى مقالة بعض المفسرين .

أما فيما يتعلق بشراء سليمان فانهم تابعوا التوراة حين تحدثوا عن هدية ملكة سبا ، وعلم سليمان بها قبل أن تصل إليه إذ روى أنه : أمر الجن فمروها له الأجر بالذهب ثم أمر به ، (٢) وقد قيل أيضا أنه أمر الجن فضربوا الذهب والفضة بين يديه طوله سبعة فراسخ ، وجعلوا الميدان حائطاً شرفه من الذهب والفضة (٣) ولم يزد هذا القزل كثيراً عما ذكر في التوراة من صورة الثراء الذي بلغته أورشليم في عهد سليمان باستثناء أن الصورة الإسلامية تضيف اعتقادها بدور الجن في هذا الثراء ، فهي تذكر .. أنه جعل الفضة والذهب في أورشليم مثل الحجارة وجعله الأرض كالجزء الذي في السهل من الكثرة (٤) واستخدم المؤلف هذه العبارة بنصها على لسان رسول ملكة سبا إلى سليمان ، وذلك ليوضح لها أن سليمان ليس في حاجة إلى هديتها ، وما يريد هو أن تأتي بنفسها إليه . استخدم المؤلف ذلك ليكون ذهابها إليه مقنناً ويكون توجهها لسليمان تحت ضغط ملح وليس عن رغبة ملحة كما تذكر التوراة (٥) . وبذهابها إليه يبدأ صراع مسرحي بعيد كل البعد عن القصة القرآنية ، وعن التلويح من التوراة :

- 
- ( ١ ) القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآية ( ٣٧ ) .  
( ٢ ) الطبري ، المرجع السابق ، ١٩٣ ، ص ٨٨ .  
( ٣ ) النيسابوري ، المرجع السابق ، ١٩٣ ، ص ٩٩ .  
( ٤ ) التوراة ، أخبار الأيام الثاني ، الإصحاح الأول .  
( ٥ ) أنظر التوراة ، سفر الملوك الأول ، الإصحاح العاشر ؛ أخبار الأيام الثاني ، الإصحاح التاسع .

« الرسول ، :أيتها الملكة..

« بلقيس ، : ما هذا ... ؟

« الرسول ، : الهدية يامولاتي . . قد ردّها الملك سليمان، قاتلا لنا: لا حاجة  
بي إلى هديتكم ولا وقع لها عندي... ارجعوا إلى بلقيس وقومها .  
ولنا تينكم بمنود لا قبل لكم بها إذالم تأت هذه الملكة إلى وتعرض  
أمرها على .

« بلقيس ، : وماذا رأيتم في بلاد سليمان ... ؟

« الرسول ، : الفضة والذهب في أورشليم مثل الحجارة والارز كالجزير في  
السهل من الكثرة ، ولسليمان ألف وأربعمائة مركبة ، واثناعشر  
ألف فارس ، وأربعة آلاف مزود خيل ...

« بلقيس ، : ولرجالها ، سمعتم . . . . (١)

وكما تحدثت المصادر الاسلامية والتوراة عن قوة سليمان وتراثه ، فكذلك  
تحدثت عن عدله . واختلفت القصة التي تحدثت عن عدله في كل من القرآن  
والتوراة . فالقرآن الكريم يبين كيف أن عدله فاق عدل والده داود وسليمان  
اذ يحكمان في الحرث إذ نفشت فيه غنم القوم وكنا لحكمهم شاهدين ففهمناها  
سليمان وكلا آتينا حكما وعلما ، (٢) ويذكر الطبري في إحدى رواياته تفسير هذه  
الآية الكريمة أن رجلاين دخلا على داود أحدهما صاحب حرث والآخر صاحب  
غنم ، فقال صاحب الحرث ، إن هذا أرسل غنمه في حرثي فلم يبق من حرثي شيء  
فقال داود اذهب فإن الغنم كلها لك ف قضى بذلك داود فدخل سليمان على داود  
فقال : يا نبي الله القضاء السوي الذي قضيت . فقال كيف ؟ قال سليمان : إن

---

(١) المسرحية ، ص ٣٨ ، ٣٩

(٢) القرآن ، سورة الانبياء ، الآية ٨٧ .

الحرث لا يكتفى على صاحبه ما يأخذ منه في كل عام فله من صاحب الغنم أن يبيع من أولادها وأصوافها حتى يستوفي ثمن الحرث فإن الغنم لها نسل في كل عام فقال داود: وقد أرسلت القضاء كما قضيت (١) وليس لهذه القصة أصول في التوراة، والقصة التي رويت فيها تختلف تماما عنها . ولا مقارنة فيها بين سليمان وداود ،

ذكرت التوراة أن امرأتين زانيتين ، أتتا الملك سليمان ، ووقفتا بين يديه ، فقالت المرأة الواحدة : اسمع ياسيدي : انى أنا وهذه المرأة ساكتان في بيت واحد ، وقد ولدت معها في البيت . وفي اليوم الثالث بعد ولادتي ولدت هذه المرأة أيضا ، وكنا معا ، ولم يكن معنا غريب في البيت غيرنا نحن كلتينا في البيت . فمات ابن هذه في الليل لأنها اضجعت عليه . فقامت في وسط الليل وأخذت ابني من جانبي وأمتك نائمة ، واضجعت في حضنها ، واضجعت ابنها الميت في حضني . فلما قمنا صباحا أوضع ابني ، اذا هو ميت . ولما تأملت فيه في الصباح اذا هو ليس ابني الذي ولدته . وكانت المرأة الأخرى تقول : كلا بل ابني الحي ، وأبنتك الميتة . وهذه تقول : لا ، بل ابنتك الميتة ، وابني الحي ، وتكلمنا أمام الملك . فقال الملك : إيتوني بسيف . فأتوا بسيف بين يدي الملك ، فقال الملك . اشطروا الولد الحي اثنتين ، وأعطوا نصفا للراحدة ، ونصفا للأخرى . فتكلمت المرأة التي ابنها الحي الى الملك ، لأن احشاءها اضطربت على ابنها ، وقالت : اسمع ياسيدي . أعطوها الولد الحي ولا تميتوه . وأما تلك فقالت : لا يكون لي ولا لك ، أشطروه ، فأجاب الملك وقال : أعطوها الولد الحي ولا تميتوه ، فإنها أمه . (١)

وجدت مشيلات لهذه القصة في كثير من الآداب الشعبية لدى شعوب مثل الهند

---

( ١ ) الطبرى ، المرجع السابق ، ج ١٧ ، ص ٣٦ .

( ٢ ) التوراة : سفر الملوك الأول الإصحاح الثالث .



والصين وايران وكذلك مصر . كما وجدت مصورة في مدينة بومبي . وتشير الصورة بما فيها من أقزام وتماثيل الى أنها ذات أصل مصري ، أو أن الفنان متأثر فيها بمصر ، كما زعم تيودور بنفى Theodor Benfy أنها ذات أصل تبتى ولكن الدارسين المحدثين رفضوا هذا الزعم . ويظن هرمن جنكل Hermann Gunkel « أنها هندية الأصل (١) » ومهما يكن أصل هذه القصة فإنها لا تربطها بعاطفة الامومة والصراع الدائر بين الزوجات في البيئات التي تميز تعدد الزوجات ، يمكن أن يحدث مثل لها من صراع حول بنوة طفل . ومن الواضح البين أن مؤلف المسرحية استقى هذه القصة من التوراة رأسا ، ولم يستقها من الصدر آخر ، وأختارها دون قصة القرآن ربما لقربها من الإحساس بعاطفة الامومة ، وكثرة شيوعها بين جمهور العامة والخاصة في مصر .

لم يستخدم المؤلف هذه القصة استخداما ذا فاعلية وإنما استخدمها تلويحا للحوار الدائر بين سليمان والصيد . فإن الصيد بعد أن أخذ القمقم معه وفيه الجنى واتجه الى سليمان ليطلب منه العفو عن الجنى وحادثه عن عدله ، وذكر له هذه القصة مذكرا أياه بأنه العادل الذي يرتجى منه عدل آخر . أى أن هذه القصة كانت التمهيد الذي اتخذته الصيد ليدفع سليمان الى أن يعفو عن صاحبه الجنى . وكان ذلك حرفة من المؤلف حتى يجعل قرار سليمان يصدر عفويا ومقنعا للجمهور .

« الصيد ، : أنا . . . في حضرة الملك سليمان ؟ . . . »

« سليمان ، : نعم . . . ما حاجتك ؟ . . . »

« الصيد ، : أيها الملك . . . انى صياد فقير . . . وأنى لأسمع عن عدلك وحكمتك . . . وأريد أن أعرض عليك قضية ، راجيا أن تنصفنى

---

Frazer, op . Cit . , 1918 p . 571 .

Gaster, op . Cit . , 1968 , .Up p. 492 — 494 . .



كما أنصفت تلك الأم التي نازعتها في ولدها امرأة أخرى ...  
 ألسنت أنت الذى حكم ذلك الحكم العادل ، فأمرت بأن يشطر  
 الولد شطرين ، وأن يعطى شطر لواحدة وشطر للآخرى ...  
 وبذلك ظهر الحق ... إذ قالت الأم الزائفة : اشطروه فلا  
 يكون لى ولا لغيرى ... وقالت الأم الصادقة ، بل أعطوها  
 الولد حيا ، وليكن لها ولا تميتوه ١٩ ... أنا أيضا أيها الملك  
 الحكيم أسألك أن تقضى فى أمرى بمثل هذا الحكم (١)  
 وكما نقل المؤلف هذه القصة عن التوراة لتكشف عن جانب من شخصية  
 سليمان فإنه نقل أيضا عنها ما يكشف علاقة سليمان بالمرأة .

\*\*\*

وتذكر التوراة أن سليمان أحب ٥ نساء غريبة كثيرة مع بنت فرعون  
 موآبيات وعمونيات وأدوميات وصيدونيات وحيثيات (٢) كما كان له ٥ سبع  
 مئة من النساء السيدات وثلاث مائة من السرارى (٣) واختلاف المفسرون فى تحديد  
 عدد نساء سليمان ، ولكنهم جميعا كانوا يستوحون التوراة سواء فى اتفاقهم معها  
 أو فى اختلافهم عنها ، فقد ذكر بعض المفسرين أنه ٥ كانت لديه سبع مائة سريجة  
 وثلاث مائة سريجة (٤) وهى نفس رواية التوراة . كما قيل أن عدد من مائة امرأة (٥) ،  
 وزيد على ذلك ف قيل كان له ٥ ثلاث مائة امرأة وتسعمائة سريجة (٦) ولا يذكر احدى

( ١ ) المسرحية ، ص ٢٩ — ٣٠

( ٢ ) التوراة ، سفر الملوك ، الإصحاح الحادى عشر .

( ٣ ) التوراة ، سفر الملوك ، الإصحاح الحادى عشر ،

( ٤ ) الطبرى ، المرجع السابق ج ١٩ ، ص ٧٩ ، أنظر النيسابورى ، المرجع  
 السابق ، ج ١٩ ، ص ٩٤

( ٥ ) الطبرى ، المرجع السابق ، ج ٣٢ ، ص ٩١

( ٦ ) المرجع نفسه ، ج ٢٣ ، ص ١٠٠

الروايات عددهن ، ولكن بالنظر إليها يمكن تصور العدد الضخم الذي تقبله جمهور المفسرين على أنه حقيقة واقعة ، فقد روى عن النبي صلى الله عليه وسلم أن سليمان قال لأطوفن الليلة على سبعين امرأة ، وفي رواية على مائة ، وفي رواية على ألف (١) . وإذا كان سليمان في هذه الرواية قال ، إنه سيطوف بألف فليس معنى ذلك أنهن كل نسائه ، بل معناه أنهن بعض نسائه .

التزم المؤلف في تحديد عدد نسائه الوارد في التوراة ، كما ذكر أيضا مواطنهم نقلا عنها ، وذلك في حوار بين سليمان وصادوق ، فقد ذهب الوزير آصف لاستقبال ملكة سبأ ، بينما يظهر على سليمان قلق الانتظار .

« سليمان ، نسائي ١٤ ... »

« صادوق ، : البالغات الألف عددا . . . من موآبيات ، وعمونيات ، وأدوميات ، وصيدونيات ، وحيثيات . . نماذج من الجمال وأنماط من الحسن يتسع لها كلها قلبك الكبير . . . إنه قلب نبي . . . (٢) »

\* \* \*

أخذ المؤلف من التوراة أيضا الجانب الذي يوضح علاقة سليمان به . ولم يستخدمها المؤلف دون تهديد لها ، وإنما ذكرها في معرض طلبه من الصياد أن يتمنى ما يعطيه بعد أن أحضر الجنى له عرش ملكة سبأ ، إلا أن الصياد أخبره أنه لا يريد شيئا ، فقد أخذ كل شيء يوم أن أذن له أن يعيش إلى جواره ، وأنه ليس به حاجة إلى كنوز الأرض مادام موضع ثقته .

---

(١) النيسابوري ، المرجع السابق ٢٣٨ ، ص ١٠٠

(٢) المسرحية ص ٦٤ .

وأعجب سليمان بهذا القول ، فقد ذكره هذا بكلامه الذى خاطب به ربه  
يومم تراءى له فى الحلم ليلا ، وقال له : اسأل ما أعطيك ، واكمل له صادق  
الحوار . لقد أجبت ربك قائلا :

واعطى عبدك قلبا فهىما ليحكم شعبك ويميز بين الخير والشر ، (١) ويكمل  
سليمان بأن ربه قال له : من أجل أنك قد سألت هذا الأمر ولم تسأل لنفسك  
أياما كثيرة ولا سألت لنفسك غنى ولا سألت أنفيس أعدائك بل سألت تميزا  
وحكمة . . هو ذا أعطيتك قلبا حكيما ، (٢) . وهذه العبارات بنصها نقلها  
المؤلف من التوراة ، فهى تذكر أن الله تراءى لسليمان ، وقال له اسأل ماذا  
أعطيك ؟ فقال سليمان لربه : إنك فعلت مع داود أبى رحمة عظيمة وملكتنى  
مكانه ، فالآن أيها الرب الإله ليثبت كلامك مع داود أبى لأنك قد ملكتنى على  
شعب كثير كتراب الأرض ، واعطنى الآن حكمة ومعرفة لأخرج أمام هذا  
الشعب وأدخل ، لأنه من يقدر أن يحكم على شعبك هذا العظيم . فقال الله  
لسليمان من أجل هذا كان فى قلبك ، ولم تسأل غنى ولا أموالا ولا كرامة ولا  
أنفيس مبغضيك ، ولا سألت أياما كثيرة ، بل إنما سألت لنفسك حكمة ومعرفة  
تحكم بها على شعبى الذى ملكتك عليه ، وقد أعطيتك حكمة ومعرفة وأعطيتك  
غنى وأموالا وكرامة ، لم يكن مثلاً للملوك الذين قبلك ولا يكون مثلاً لمن  
بعدك ، (٣) .

\* \* \*

---

(١) المسرحية ، ص ٦٤

(٢) المسرحية ، ص ٦٤

(٣) التوراة ، أخبار الأيام الثانى ، الإصحاح الاول .

أما صورة سليمان الشاعر التي رسمها المؤلف له ، فإن جزءا من التوراة نسب برمته إلى سليمان ، وهو الغنائية الرائعة المسماة بنشيد الإنشاد ، وإن كانت نسبتها إلى سليمان أمرا مشكوكا فيه ، فعلى سبيل المثال فإن كثيرا من العبارات والصور وجدت لها أصول في أغاني مصر القديمة ،<sup>(١)</sup> كما ردها بعض الباحثين إلى أنها دراما رعوية لفتاة ، من قرية سنيم خطفها الملك وضممت إلى حريمه في أورشليم ، وأن حبيبها الفلاح كان يزورها وينظر إلى ثقب نافذتها ، ويقف حبه لها ، وبادله النظر والغناء ، وفي النهاية اجتمع شملهما<sup>(٢)</sup> وليس هناك دليل يثبت صحة أن تكون هذه الغنائية دراما رعوية أو بقية منها ، فإن الشعر السامي لم يعرف هذا اللون من الأدب الدرامي .

وهناك من الباحثين من تصور ، أن هذه الأغنية تمثل أداء قصائد الحب التي غنيت في ظل عبادة الأوثان للمحبين المقدسين مثل عشتار وتموز واستر وأدونيس ،<sup>(٣)</sup>.

وهذا القول من قبل التخمين ، وليس هناك دليل يثبته . وما يذكره تيودور ه . سجاستر أن بعض أجزاء النشيد أخذت من أغاني الأفراح ، ولكن بالنظر إلى النشيد ككل فإنه يعد ببساطة مجموعة من أغنيات الحب الفلسطينية وليس من الضروري أن تكتب في مكان واحد ،<sup>(٤)</sup> ويعد هذا القول أقرب إلى حقيقة تحديد نسبة هذا النشيد ، فلقد تعود وضاع التوراة أن ينقلوا أشياء كثيرة عن

---

Gaster, Op. Cit., 1969, . p.009 .

(١)

Ibid, .p. 808.

(١)

Ibid.

(٢)

Ibid, .Up. 810.

(٣)

غيرم دون أن يذسبوها لمن أخذوا عنهم كما حدث فى سفر الامثال(١) وفى المزامير(٢) .

ومهما يكن من أمر نسبة النشيد إلى سليمان ، فان المؤلف استخدم هذا النشيد فى مسوحته منسوباً إلى سليمان على أنه غناه لحبيته شالوميت ، كما يذكر اسمها فى النشيد(٣) .

ولم يستخدم المؤلف النشيد كله فى مسرحيته ، وإنما استخدم أجزاء بعينها وهى التى تبين جمال الحبيب ، وألم المحبوب من العشق ولم يستخدم المؤلف النشيد استخداماً مباشراً ، وإنما جعل له مهمته ، فقد وضع سليمان النشيد بين وسائد ملكة سبأ لتقرأه ، وفعلت قرأتها مرات ومرات ، ولكنها لم تكن تقرأه تغزلاً فى سليمان ، وإنما تغزلاً فى حبيبها منذر . وأخذ سليمان وبلقيس يردو كل منهما جزءاً من النشيد ، هو يخاطبها وهى فى مخاطبته تخاطب حبيبها . بينما ينظر إليها فى حنو ، ويتأمل جسمها ، ويتابع النظر إليها وإذا بها تنطق بالنشيد وهى تهمس كأنها تخاطب شخصاً بعيداً وتمد شفقتها وهى حاملة وكأنها تصف شخصاً بعيداً تعرفه .

ويقطع سليمان الحوار المتخذ من النشيد فى غيظ مكتوم ، وذلك لاسباغها كل ما فى نشيده من صفات على حبيبها :

« سليمان ، : فى نبرة غيظ مكتوم ، هذا هو أسيرك . .. أهو كذلك

حقاً ١٤

---

(١) جيمس هنرى برستد ، فجر الضمير ، ١٩٥٦ ، ص ٢٧١ وما بعدها .

(٢) سليم حنين ، المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٣٩١ وما بعدها .

(٣) التوراة ، نشيد الانشاد ، الاصحاح السادس .



« بلقيس » : كالحالة ١ نعم . . .

« سليمان » : يا لك من امرأة ١ . . . كل ما في نشيدى من صفات أسبغتها  
أنت على حبيبك ١٩، (١)

ويستمر المؤلف في أخذه من التوراة وحين مرض لرحيلها تذكر التوراة  
أنه أعطى للملكة سبأ كل مشتهاها الذى طلبت عدا ما أعطاهما إياه حسب كرم  
الملك سليمان ، فانصرفت وذهبت إلى أرضها وعييهما ، (٢) . وينقل المؤلف  
ذلك فيذكر أن سليمان أهدى لها الهدايا قبل رحيلها (٣) .

\* \* \*

وقد أضاف المؤلف إلى مسرحيته شخصية ذكرت في التوراة وهى شخصية  
صادوق الكاهن الذى كان كاهن داود ثم أصبح كاهن سليمان من بعده (٤) .

أما آصف بن برخيا وزير سليمان فى المسرحية ، فإن التوراة تذكر اسم  
إخيه وأخيه إليخورف بن ششا على أنهما كاتباً سليمان (٥) وهى وظيفة أقرب إلى  
وظيفة الوزير .

وتذكر المصادر الإسلامية اسم آصف بن برخيا مقترناً بالتبجيل والإجلال،

(١) المسرحية ، ص ٩٩ .

(٢) التوراة ، سفر الملوك ، الأصحاح العاشر ، أخبار الأيام الثانى ،  
الأصحاح التاسع .

(٣) المسرحية ، ص ١٤٢ .

(٤) أنظر التوراة ، صموئيل الثانى ، الأصحاح الخامس عشر . سفر الملوك  
الأول الأصحاح الرابع .

(٥) أنظر التوراة ، سفر الملوك الأول الأصحاح الرابع .

فهو الرجل الذى نسب إليه أنه «عنده علم الكتاب»<sup>(١)</sup> كما أنة وزير سليمان وقيل أنه ابن خالته<sup>(٢)</sup> .

وقد وسعت المصادر الشعبية صورة هذا الرجل فجعلته المتسلط على الجن ، ويقسم باسمه للسيطرة عليهم وتخويفهم<sup>(٣)</sup> .

ولا يكتمل الحديث عن مصادر مسرحية سليمان إلا بعد رؤيته داخل الجزء الخاص بدراسة الشيطان ، والفصل الخاص بالمصادر الشعبية .

\* \* \*

( ج )

احتفى المسرح المعاصر اختفاء كبيرا بالشيطان ، فكان أحد الشخصيات الرئيسية فى خمس مسرحيات ، وهى «سليمان الحكيم» ، «لتوفيق الحكيم» ، ومسرحية «أشطر من إبليس» ، «لمحمود تيمور» ، ومسرحية «عبد الشيطان» ، «لمحمد فريد أبى حديد» ، ومسرحية «دموع إبليس» ، «لفتحى رضوان» ، ومسرحية «فارست الجديد» ، «لعللى أحمد باكثير» . كما كان أيضا فى خلفية مسرحية «هاروت وماروت» .

لم تخرج هذه المسرحيات فى رؤيتها للشيطان عن الرؤية الإسلامية . كانت العقيدة الإسلامية هى الإطار العام الذى وضع فيه هؤلاء المؤلفون ، صورة الشيطان فى علاقته بالإنسان .

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق .

(٢) ابن كثير ، المرجع السابق ، ص ٢٣

(٣) سهرة سيف بن ذى يزن ، ( ب - ت ) ، القاهرة ، مطبعة الجمهورية ،

١٥ ، ص ٢٢ .

وكانت علاقة الشيطان بالإنسان مستمدة من مصادر ثلاثة : مصدر شعبي ،  
ومصدر ديني ، ومصدر أجنبي .

ومع أن المصدر الشعبي مستمد من الأصول الدينية ، إلا أنه يبدو مستقلا عن  
المصدر الديني ، فكثير من التصورات الشعبية عن الشيطان وليدة خيال صاف  
لا تستند إلى أساس من العقيدة الصحيحة مع أنها تكاد تكون عقيدة يعتنقها  
جمهور العامة ، لئذ فإن دراستها تخرج عن هذا الجزء من الدراسة . (١)

أما المصدر الديني فإن له الغلبة على التأثير في هؤلاء المؤلفين حتى ليطغى هذا  
التأثير على المصدر الأجنبي . كان ذلك المصدر الأجنبي هو أسطورة فارست مستقاة  
من مسرحية « جوته » بنفس العنوان .

وهؤلاء المؤلفون تأثروا بهذه المسرحية ، ونقلوا تأثيرها عليهم إلى وضعها  
في الاطار الإسلامى بحيث كادت تختفى فكرة جوته ، وبقيت أحداث المسرحية  
مكسوة بكساء من الفكر الإسلامى .

ومن خلال التصور الإسلامى للشيطان ، وتأثير أحداث مسرحية جوته  
يمكن تحديد الشكل الذى رسم للشيطان فى المسرح المعاصر ، فإنه اتخذ صورتين :  
إحداهما : توضح العلاقة بين الإنسان والشيطان فى صورتها العامة .  
وثانيهما : توضح العلاقة بين الإنسان والشيطان فى صورتها الخاصة  
( فارست ) .

\*\*\*

- ١ -

يطلق جمهور المفسرين لفظة جن على العوالم المستترة من غير الملائكة ، بينما

---

(١) انظر الفصل الخاص بالمصادر الشعبية من هذا الكتاب .

قيل : إن الملائكة يقال لهم أيضا جن ، لأن الجن يقال على وجهين ، أحدهما للارواح المستترة عن الحواس كلها بإزاء الإنس ، فعلى هذا تدخل فيه الملائكة والشياطين ، فكل ملائكة جن ، وليس كل جن ملائكة ، (١)

يرفض الرازى ذلك ، ولا يقبل تعميم الاسم بين الجن والملائكة ، ويبرز ذلك في دعوى رفضه أن يكون إبليس ملاكا . وفي رأيه أنه لما ثبت أن إبليس كان من الجن ، وجب ألا يكون من الملائكة ، بقوله تعالى « و يوم تحشرهم جميعا ثم نقول للملائكة أهؤلاء آياكم كانوا يعبدون ، قال سبحانك أنت ولينا من دونهم بل كانوا يعبدون الجن » (٢)

وقد ترسب الآن — لدى العقلية المسلمة — أن الجن شيء ، والملائكة شيء آخر . وهم في ذلك يستدون إلى إختلاف خلقهم في التفريق بينهم ، فضلا عن إختلاف عملهم .

وقد قيل : إن الجان هو أبو الجن ، ومثله في ذلك مثل آدم أبي الأنس ، وقد خلق الله الجان ، وهو آدم الشياطين ، ومنه خرجت ذريته (٣) .

أما خلق الجان ، فإنهم خلقوا من النار ، كما خلق الملائكة من النور ، و آدم من التراب . وسواء أكان خلق الجن من مارج من نار ، أما من نار السموم

- 
- (١) أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل ، الراغب الأصفهاني ، المفردات في غريب القرآن ، سنة ١٣٢٤ هـ ، القاهرة : مصطفى البابي الحلبي ، ص ٩٧
- (٢) محمد نحر الدين الرازى بن ضياء الدين عمر ، التفسير الكبير ، سنة ١٣٠٨ هـ ، القاهرة : المطبعة الأزهرية ، ج ١ ، ص ٢٩٧ ، والآية (٤) من سورة سبأ .
- (٣) عبد المحسن الحسيني ، المعرفة عند الحكماء الترمذی ، بدون تاريخ القاهرة : دار الكتاب العربي ، ص ٢١١ .

فانه لاخلاف لدى المسلمين ، على أنه مخلوق من النار . ولا تؤدي زيادة المارج أو السموم (١) إلى لفظة النار ، إلى خلاف من منحنى خلق الجان ، يؤثر على فكرة التصور عن خلقهم .

قسم المفسرون الجان إلى نوعين : وهما الشيطان والجان ، فكل شيطان جان، وليس كل جان شيطانا . أما الجان الذين هم ليسوا بشياطين ، فهؤلاء يعاملون معاملة البشر ، من حيث أن فيهم المسلم والكافر . وهؤلاء الذين عناهم الله في قوله تعالى : قل أوحى إلى أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآنا عجبا يهدي إلى الرشده فأمنّا به ولن نشتك ربنا أحدا (٢) وهم أيضا الذين يتولاهم الله بالرعايا حثّا على الإيمان ، فأرسل لهم الرسل كما أرسلها للبشر : يا معشر الجن والإنس ألم ياتكم رسل منكم يقصون عليكم آياتي ، (٣) .

أما النوع الثاني من الجن ، وهم الشياطين ، فن المفروض أنهم لا يهتدون ، ويعد إبليس زعيمهم .

ويمثل إبليس في العقيدة الإسلامية ، قوة الشر المواجهة لقوة الخير . وليس الإسلام فريدا بين الحضارات الإنسانية في تصويره لقوة الشر ، ممثلة في رمزها إبليس . إنما يمثل أكمل صورة لتطوير فكرة الشر ، وتحددتها الواضح في صورته . والإسلام في ذلك ، كان ورث حضارات الشرق الأوسط الفارسية

---

(١) يشير ذلك إلى قوله تعالى في سورة الرحمن الآية (١٥) « وخلق الجان من مارج من نار » . وكذلك قوله تعالى في سورة الحجر الآية (٢٧) « والجان خلقناه من قبل من نار السموم »

(٢) القرآن الكريم ، سورة الجن الآية (١) .

(٣) القرآن الكريم ، سورة الانعام من الآية (١٣٠)



والعبرية ، والمسيحية . وكانت صورة إبليس الإسلامية هي نهاية المطاف في حركة تطور فكرة الشر لدى هذه الحضارات .

وبعد تطور طويل في الفكر العبري ، ظهر للشيطان وما لبث في المسيحية أن انتسب إلى الملائكة ، فهو الملاك العاصي <sup>(١)</sup> وارتبط اسمه بهم ، فقد ذكر في إنجيل متى : أن السيد المسيح « يقول أيضا للذين عن اليسار ، اذهبوا عنى يا ملاعين ، إلى النار الأبدية المعدة لأبليس وملائكته » <sup>(٢)</sup>

ودار في الإسلام حوار طويل حول إبليس هل هو من الملائكة أم من الجان ؟ ف قيل « إنه كان من أشرف الملائكة وأكرمهم قبيلة » <sup>(٣)</sup> ، وقيل أيضا إن من الملائكة قبيلة من الجن ، وكان إبليس منها ، <sup>(٤)</sup> وأنه بعد معصيته « مسخه الله شيطانا رجيمًا » <sup>(٥)</sup> ، واستند المفسرون الذين جعلوه من الملائكة ، إلى استثناء الله تعالى له من بينهم حين أمرهم بالسجود له ، فأطاعوا جميعا أمر الله أما هو فقد أبى « وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى » <sup>(٦)</sup> ، ومن بين هذه الآيات ، ما ذكرت فيها الملائكة جميعا ، واستثنى إبليس من بينها ، فسجد

---

(١) James, E.O., Op. Cit., 1958. .P. 168.

(٢) إنجيل متى ، الإصحاح الخامس والعشرون .

(٣) أبو جعفر بن محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الرسل والملوك ، ١٩٦٨ ، القاهرة . دار المعارف ، ج ١ ، ص ٣٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ٨١ .

(٥) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ٨٢ .

(٦) القرآن الكريم ، سورة طه ، الآية (١١٦) .

الملائكة كلهم أجمعون إلا إبليس أبى أن يكون مع الساجدين ، (١) ومن هذه الآيات — التى استنتت من بينهم — آية حددت جنسه ، بأنه من الجن ، وإلى هذه الآية يستند من قال : إنه من قبيلة من الملائكة ، تسمى الجن ، ، وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه ، (٢) . وإن كان البعض قد استند إلى هذه الآية ، ليبين أن إبليس كان من خالص الجن ، ولا دخل له بالملائكة .

ولا يمنع أن يكون فى قوله تعالى « وإذ قلنا للملائكة ، تضمن فى توجيه الخطاب لإبليس من أنه ليس واحدا منهم ، إذ أن ذلك يمكن أن يعنى ، أنه كان بين الملائكة ، واعترض على السجود ، فى الحديث إلى الكثرة لا يطلب تحديد القلة ، كما فى قوله تعالى « والله ما فى السموات وما فى الأرض ، (٣) » وما ، هنا ، تشمل من ، ولا يحتاج إلى ذكر من ، بعد ما ، ، ليفهم منها أن الله العاقل وغير العاقل ، أو كل ما يعبر عنه بما ومن ، هذا فضلا عن أن الآية تذكر « إلا إبليس كان من الجن ، ، وهنا تحديد لنوعية إبليس ، وهى تختلف — فى الوصف — عن نوعية الملائكة . ولا يخفى تأثير الفكر المسيحى على من عد إبليس من الملائكة

واعترض الزمخشري أن يكون إبليس من الملائكة ، بأنه « لو كان ملكا ، كسائر من سجد لآدم ، لم يفسق عن أمر ربه لأن الملائكة معصومون من الخطأ البتة ، لا يجوز عليهم ما يجوز على الجن والإنس ، (٤) . قيل « لم يكن إبليس من

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الحجر الآيات ( ٢٠ — ٣١ ) .

(٢) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية ( ٥٠ ) .

(٣) القرآن الكريم ، سورة لقمان من الآية ٢٦ .

(٤) الزمخشري ؛ المرجع السابق ج ٢ ص ٤٨٨

الملائكة طرلة عين قط،<sup>(١)</sup>، وهذا ما يأخذ به جمهور المفسرين ، وقد استندوا في ذلك إلى قوله تعالى في تصويره للملائكة : لا يسبقونه بالقول وهم بأمره يعملون،<sup>(٢)</sup> وقد قيل انه ابن الجان من امرأته زوبعة، وكان إبليس أول أبنائها فقد قيل إنها حملت إحدى وثلاثين بيضة ، فوضعت البيضة الأولى وفقسست عن قطربة أم القطارب ، ثم وضعت زوبعة الثلاثين بيضة الباقية وولدت إلى قطربة بحضنها لحضنتها قطربة . وتذلت البيضات العشر الأولى فكان أولها الأبالسة منهم الحارث أبو إبليس آدم،<sup>(٣)</sup> ولا تجد هذه الرواية صدى كثيرا بين جمهور المفسرين .

ووجد من يقف من إبليس موقفا وسطا ، فيزعم أنه ليس من الملائكة ، ولا من الجن ، بل هو خلق مفرد<sup>(٤)</sup> . ومهما يكن من أمر هذه الخلافات ، فإن جمهور المفسرين قد أجمعوا على أن إبليس هو أبو الشياطين<sup>(٥)</sup> ، وهذا ما التزم به مؤلفو المسرح الذين اتخذوه موضوعا لمسرحياتهم .

ولقد رسمت شخصية إبليس بوضوح تام قبل أن يلتقي مع الإنسان وجها لوجه في صراعه الطويل معه .

---

(١) ابن كثير ، المرجع السابق ج ١ ص ٧٣

(٢) انظر الزمخشري ، المرجع السابق ج ٢ ص ٤٨٨

والآية ٢٧ من سورة الانبياء

(٣) عبد المحسن الحسيني ، المرجع السابق ص ٢١١

(٤) بطرس البستاني ، دائرة المعارف ، ١٨٨٦ ، بيروت : مطبعة المعارف ،

ص ١٢٠

(٥) انظر القنوجي البخاري ، المرجع السابق ج ٥ ص ١٨٧

ورسم لإبليس هيكل جسدى أقرب إلى الآدمية ، ولكنه مشوه ، ممسوخ ، منكوس ، مقبوح ، هائل ، كريه ؛ له جسد كجسد الخنزير ، ووجه على وجه القردة ، وقد شق فيه وعينه طولاً ، وأسنانه كلها عظم واحد ، ولا ذقن له ، ومنبت شعره مقلوب إلى السماء ، ومنخره كذلك مقلوب إلى السماء له جناحان ، وله أربع أيدٍ ، يدان في منكبيه ، ويدان في جنبه ، وعراقيب قدميه إلى الأمام ، وأصابعهما مما يليه من القدم خلفه ، وله وجه قبل القفا (١) .

أمدت هذه الصورة الخيال الشعبي ، فرسم منها صورة عامة للجنان ، تبثت في تصوير سيرة سيف بن ذي يزن للجنى المسمى بالمختطف ، من أن له رجلين كالصواري ؛ ويدين كالمداري ؛ وفما كالزقاق ؛ ومناخير كالآبواق ؛ وقدمين كأنهما من تراب ؛ وأذنين كل واحدة كالباب (٢) ويكمل الراوى الوصف بأن له أسنانا كل واحدة كأنها كلاب ؛ وعينين مشقوقتين صفراوين كأنها الذهب الرواج (٣)

ويرسم « محمود تيمور » صورة للشيطان ، مرتبطاً بالقبع والدمامة ، وهو يحدد معالم صورة قطب الشياطين بأن : « لحيته الزرقاء تفرش صدره ، وقرنيه الفارحين يتمايلان يمنة ويسرة ، وبين حين وحين يهز ذيله .. وتبدو قدماء ذوات حافرين مشققين (٤) » .

---

(١) عبد المحسن الحسينى ، المرجع السابق ص ٢١٥

(٢) سيرة الملك سيف بن ذي يزن ج ١ ص ٥٠ وما بعدها

(٣) السيرة ، ص ٦٧

(٤) مسرحية أشر من إبليس ص ٧

وحين تسكر الأمير ويرجد وتابعة زعرور في صورة شياطين ، يسأله زعرور  
عن الكيفية التي استطاع بها أن يتسكر في مظهر الشياطين ، ذلك المظهر البشع ،  
إذا اتخذ سحنة من أبشع السحنات ، واضعاً لحيه ذات شعب عشر ، فيجيبه  
زبرجد ، بما يعنى أنه إذا كان قد وُجد عناء في التحقن على هذه الصورة ، فإنه لم  
يُجد عناء في سبيل تغيير سحنة زعرور فهي تشبه في حقيقتها سحنة العفاريت .

« زعرور ، : ( يحدق إلى الأمير ) بالله كيف تسكرت سمائك الجميلة في هذا  
المظهر البشع ، معذرة يا سيدى عما أقول . لقد اتخذت لك  
سحنة من أبشع السحنات ، وهذه اللحية . . . اللحية ذات  
الشعب العشر .

( يتضحك مهتزاً ممسكاً بجوانبه )

: أما أنت يا زعرور ، فالحمد لله على أننا لم نلق جهداً ولا عناء  
في تغيير سحتك . . . لقد كانت لك بين البشر سيمااء العفاريت (١)

ولقد تحدت صورة الشيطان على المسرح ، وأصبحت ملابسه وهيبته  
معروفة لدى المتفرجين ، فلا يحتاج ذلك منهم إلى بناء صورة جديدة له ، إلا إذا  
كان ذلك بهدف محدد .

واعتمد فتحنى رضوان على هذه الصورة المعروفة في رسمه صورة الشيطان ،  
بأنه يدير « في ثياب الشياطين المسرحية المعروفة حمراء بطرطور فوق رأسه  
وذييل من خلفه » (٢) بينما ترك الحكيم صورة الجنى دون أن يحدد لها شكلاً ،

---

(١) المسرحية ، ص ٧١ ، ٧٢

(٢) دموع إبليس ، ص ٢٣



اعتماداً منه على أن صورة الجنى أصبحت معروفة ، لا يحتاج فيها إلى رسم معالم لها .

واستناداً إلى ارتباط صورة القبح والدمامة بالشيطان ، فإن « فارست » في مسرحية « فارست الجديد » ، عندما طلب من الشيطان أن يظهر في صورته الحقيقية ، أبلغه الشيطان بأنه جاء لينخطب وده ، لا لينفذه ، لذا فهو لن يستطيع أن يرى صورته الحقيقية إذ أنها ستفزع .

« فارست » : أظهر لي في صورتك الحقيقية .

« الشيطان » : لن تطيق رؤيتها يا فارست ... ستفزعك .

« فارست » : لا عليك من ذلك .

« الشيطان » : إني أخطبوك يا فارست وصداقتك فلا ينهني أن أفرك (١)

وإذا كانت صورة إبليس هذا القبح ، وهذه الدمامة ، فإن تاريخ إبليس وأصوله في العقيدة الإسلامية ، لم تكن بهذه الصورة .

فقد ذكر أن الجن « أول من سكن الأرض » ، فأفسدوا فيها وسفكوا الدماء ، وقتل بعضهم بعضاً ، قال : فبعث الله إليهم إبليس في جند من الملائكة ، وهم هذا الحى الذى يقال لهم الجن ، فقتلهم إبليس ومن معهم ، حتى ألحقهم بجزائر البحور ، وأطراف الجبال . (٢) وتذكر الرواية أن الكبر داخله بعد صنيعه هذا ، « وقال . قد صنعت شيئاً لم يصنعه أحد ، قال : فاطلع الله على ذلك من قلبه ، ولم يطلع عليه الملائكة الذين كانوا معه » (٣) . وقيل أيضاً إن الله جعل

---

(١) مسرحية فارست الجديدة ص ١٥ .

(٢) الطبري ، المرجع السابق ص ٨٤ .

(٣) المرجع نفسه .

منه ملك سماء الدنيا ، وسائس ما بينها وبين الأرض ، وخازن الجنة ، مع  
اجتهاده في العبادة ، فأعجب بنفسه ، ورأى له بذلك الفضل ، فاستكبر على ربه  
عز وجل ، (١) . ونسب إليه أنه قال . ما أعطاني الله هذا إلا لمزية ، ، (٢)  
أى أن الكبر لم يصب إبليس ساعة أن سئل السجود لآدم ، وإنما أصابه قبل ذلك ،  
وهذا لا يجعل عصيانه مفاجأة .

ولم يتوقف المفسرون عن إضافة مزيد من التفاصيل ، تلقى الضوء على  
شخصيته . فقد ذكر أن الله بعث إلى الجن الذين كانوا يسكنون الأرض قبل  
آدم ، إبليس قاضيا يقضى بينهم فلم يزل يقضى بينهم بالحق ألف سنة ، حتى سمى  
حكما ، وسماه الله به ، وأوحى إليه اسمه ، فعند ذلك دخله الكبر فتعظم وتكبر ،  
وألقي الله بين الذين كان قد يبعث إليهم حكما البأس والعداوة والبغضاء ، فاقتلوا  
هند ذلك في الأرض التي سنة فيما زعموا ، حتى أن خيرولهم تخوض في دماهم ،  
قالوا . وذلك قول الله تبارك وتعالى . د أفعينا بالخلق الأول بل هم في لبس من  
خلق جديد ، وقول الملائكة د أنجعل فيها من يفسد فيها ، ويسفك الدماء ، فبعث  
الله عند ذلك نارا فأحرقتهم ، قالوا . فلما رأى إبليس ما نزل بقومه من العذاب ،  
خرج إلى السماء ، فأقام هند الملائكة يعبد الله في السماء ، لم يعبد شئ من خلقه  
مثل عبادته ، فلم يزل مجتهدا في العبادة حتى خلق الله آدم ، (٣)

---

(١) الطبري ، المرجع السابق ص ٨٥ .

(٢) المرجع نفسه .

• القرآن الكريم ، سورة ق الآية (١٥) .

• القرآن الكريم ، سورة البقرة من الآية (٢٠) .

(٣) الطبري ، المرجع السابق ، ص ٨٨ .

كانت هذه هي الصورة التي رسمها الخيال الإسلامي لإبليس وإن كثيرا منها لم يرد في القرآن ، ولكنها مع ذلك أصبحت جزءا من التصور الإسلامي عن الشيطان ، وهي صورة ترسم لشخصية مجرمة مدربة دربة قوية ، تحمل تجربة مع الإيمان ومع الصراع ، ومعرفة بالارض وبالعالم السماء ، فهي شخصية مؤهلة لأن تقوم بدور كبير ضد الله والإنسان معا .

صور إبليس على أنه من نسيب الملائكة في قتالها مع الجن (١) ، أصبح كبيرهم ، وسمى الحكم ، وشعر بالتمييز حتى على الملائكة ، إذا به يواجه بجسد آدم ملقى قبل أن تفتح فيه الروح مكان إبليس يأتيه ، فيضربه برجله ، فيصاحل ويصوت ، ثم يقول . « لست شيئا للصلصال ، شيء ما خلقت واثن سلطت عليك لا ملكتك ، ولئن سلطت على لاعصينك (٢) » ، وحين تفتحت الروح في هذا الجسد الملقى ، وأصبح كائنا حيا ، بدأ الصراع الحقيقي مع إبليس ، بينه وبين خالقه ، ثم تحددت مسيرة هذا الصراع فكان موضوعه هو الإنسان . لقد طلب منه ومن الملائكة أن يسجدوا فسجدوا جميعا ، إلا هو وكان اعتراضه . « أأسجد لمن خلقت طينا (٣) » هذا الرفض يكاد أن يكون مبررا لمن شاهد جسد آدم الصالحى ملقى ، ثم فوجئ به كائنا حيا ، يطلب منه بعد ذلك السجود له . ومن الممكن أن يتمثل في هذا الموقف الصراع بين الحداثة والقدم ، ورفض إبليس هنا السجود ليس رفضا للسجود لقوة الله ، وإنما هو الرفض لتفضيل الحداثة على القدم . ويمكن أن يكون ذلك موقفا عقليا محضا من إبليس ، وهو عدم استساغته أن يسجد لذلك الصلصال . وهذا الموقف أقرب إلى موقف فرسيس في مسرحيته بحماليون ،

---

(١) الطبرى ، المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق ، ص ٩٢ .

(٣) القرآن الكريم ، سورة الإسراء من الآية (٦١)

فهو لم يتصور قط أن ذلك التمثال العاجي الذي كان ينفض عنه القرباب يمكن أن يكون امرأة . ومع أنها امرأة حية ماثلة أمامه ، فهي لا تزيد عن كونها لعبة في نظره ، مثل تلك اللعبة التي رآها وهو طفل عند حانوت رجل ، كان يقوم بصنع هجلات سباق خشبية صغيرة للأطفال ، لها خيول تجرّها من الخشب . ولقد صنع ذات مرة حصانا يمز رأسه كأنه حي ، فعجب له يومئذ عجبا ماثلا لعجبه يوم رأى « جالاتيا » تتكلم وتمشي لأول مرة .

وإذا كان نرسيس يتعجب : كيف يستطيع بجماليون أن يحب ذلك الشيء الذي صنعه بيده شأنه في ذلك شأن إبليس في تعجبه من أمر الله له بأن يسجد له لمن خلق طينا ، وقد أدى به ذلك إلى العصيان .

نفخ الله الروح في آدم ، وأمر الملائكة أن يسجدوا له ، فسجدوا إلا إبليس . وغضب الله على إبليس فواجه هذا الغضب بطلب من العلي القدير أن يمهله ولا يتعجل بعقابه ، وكان إبليس صريحا مع ربه وهو يطلب ذلك ، قال أربتك هذا الذي كرمت علي لئن أخرتني إلى يوم القيامة لأحتسكن ذريته إلا قليلا ، (١) .

ولقد أمهله تعالى ( قال فإنك من المنظرين × إلى يوم الوقت المعلوم ) (٢) وتبدى في ذلك أن الله لحكمة أمهل إبليس . وكانت هذه الحكمة هي اختبار الإنسان ، واستمرار الصراع على الأرض حيا .

وهكذا أبعد إبليس عن رحمة الله ، ولكنه وقد رأى الله ، فإنه لم ينكره ، وإنما يمجده فقط .

---

(١) سورة الاسراء ، الآية (٦٢)

(٢) سورة الحجر ، الآية (٢٧—٢٨) .

ولقد صورته فتحي رضوان بصورة العارف بالله ، وبأنه الغفور الرحيم ،  
وأنه يعلم أن الكبر والعناد أورثاه الكفر ، فمز عليه أن يكون من الساجدين  
بين يدي آدم .

وظهر ذلك في اعترافه للفتاة التي أحبها :

« الشيطان ، : ولكن الله غفور رحيم ... »

« عصماء ، : أنت تذكر هذا وتعرفه ... ؟ »

« الشيطان ، : أنا أعرفه مثلكم ، بل أعرفه خيرا منكم ، ولكن الكبرياء  
والعناد وحدهما هما اللذان أورثاني الكفر ... هو على أن  
أكون من الراكعين الساجدين بين يدي آدم ، (١) .

وصورة باكنهر أيضا بصورة المؤمن بالله ، وهو يذكر أنه ليس في الوجود  
من يؤمن بالله أكثر من إيمانه به :

« فاوست ، : أنت لا تؤمن بالله البتة ... »

« الشيطان ، : ليتني حقًا لا أؤمن به ... وا أسفاه ليس في الوجود من  
يؤمن بالله أشد من إيماني به ، (٢) .

ولكن شيطان فاوست الجديد ، يختلف عن شيطان دموع إبليس ، فهو  
لا يؤمن أن الكيد والعناد أورثاه الكفر ، ودفعا إلى رفض أن يكون من  
الراكعين ، وإنما هو مازال معاندا مكابرا ، فهو قد خرج على رب العزة لما افتقده  
من عدله وحكمته ، إذ أمره بالسجود لآدم ، وهو خير منه .

---

(١) مسرحية دموع إبليس ، ص ٥٧ .

(٢) مسرحية فاوست الجديد ، ص ١٤ .



« الشيطان » : مرحى ... مرحى ... أنت تريد إذن أن تطاول رب العزة ؟  
« فاوست » : ( فى سخرية ) بل أريد أن أكون أعظم منه .  
« الشيطان » : أعظم منه ؟  
« فاوست » : أنت خرجت على رب العزة ... قد هما لم افتقدت من  
عدله وحكمته ...

« فاوست » : إذ أمرت بالسجود لآدم وأنت خير منه ؟  
« الشيطان » : أجل . . (١)

وحيث طرد إبليس من رحمة الله ، كان وحيدا ، فأخذ يبحث له عن حليف  
يساعده على إخراج آدم من الجنة ، ووجد هذا الحليف فى الحية التى قامت بدورها  
معه خير قيام .

وقد ذكرت الحية فى التوراة على أنها كانت أحيل حيوانات البرية التى عملها الرب  
الإله « فقالت الحية للمرأة » ، أحقا قال الله لا تأكلا من شجرة الجنة ، فقالت  
المرأة للحية من كل ثمرة شجر الجنة تأكل ، وأما ثمرة الشجرة التى فى وسط الجنة  
فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا ، فقالت الحية للمرأة لن تموتا ، بل الله  
عالم أنه يوم تأكلان منها ، تتفتح أعينكما ، وتكونا كالله ، عارفين الخير والشر .  
فراحت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون ، وأن الشجرة شبيهة  
للنظر ، فأخذت من ثمرة وأكلت وأعطت رجلها فأكل (٢) . نقل المفسرون (٣)

---

( ١ ) مسرحية فاوست الجديدة ، ص ٣٦ .

( ٢ ) التوراة ، سفر التكوين ، الأصحاح .

( ٣ ) أنظر ، القرطبي ، المرجع السابق ، ص ٢٦٦ وما بعدها .

من التوراة علاقة إبليس بالحية ، فجعلوا يقرنون بينهما . ويروون أن الحية هي الحيوان الوحيد الذى قبل أن يدخل إبليس فى بطنها فيحدث حواء خلأها . ولازال هذا التصور قائما ، من أن الحية يتقمصها الشياطين والجن ، ومن ذلك ما ذكر من أنه ما كان من الحيات فى البيوت فلا يقتل حتى يؤذن ثلاثة أيام لقوله عليه السلام ، إن بالمدينة جنا قد أسلوا ، فاذا رأيتم منهم شيئا فأذنوه ثلاثة أيام ، (١) وليس فى القرآن الكريم ما يثبت دور الحية فى إخراج آدم من الجنة ، وعلاقتها بإبليس ، فى أى صورة من الصور ، ولكن المعتقد السائد لا ينكر قيامها بدور حليف للشيطان . ومن هنا كان تصور فتحى رضوان أصوات الشيطان بأنه كفحيج الأفعى . (٢)

وأعطى تيموراسم أرقط لكبير مستشارى مملكة الجن فى مسرحيته ، لما فى ذلك الاسم من ارتباط بالشيطان ، وإيحاء يدل على شخصيته المتسمة بالمسكروالدهاء.

وإذا كان إبليس قد بدأ صراعه مع الإنسان ، بحليف له هو الأفعى ، فإن ذلك لأنه كان وحيدا . ولكنه ينزوله إلى الأرض قد أستطاع أن يقيم له عالما شبيها بعالم البشر كانت له قوانينه الخاصة ، ، فإن النظام ركن أساسى من أركان التفكير الإسلامى انعكس على تصوراتهم عن عالمه ، فهو فى نظرهم ملك هذه المملكة يدبر بهم الأمور ويكيد بهم لبنى آدم ، (٣) ، وكل وزير من هؤلاء الوزراء موكل بعمل محدد . وقد قدمت مسرحية أخطر من إبليس صورة لعالمهم ، مستمدة من نفس هذه

---

( ١ ) القرطبي ، المرجع السابق ، ص ٢٦٨ .

( ٢ ) المسرحية ص ٢٨ .

( ٣ ) عبد المحسن الحسينى ، المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

الصورة ، إذ ترسم لهم عالما منظما له قوانينه السائدة مثل عالم البشر . وسعت المسرحية هذه الصورة ، فجعلتهم طبقات اجتماعية واضحة كما ، قسمت ملكتهم إلى أقاليم ، وكان يدور بين هذه الأقاليم صراع ، مما استدعى إلى إنشاء هيئة أمم تقوم بفض المنازعات بينهم . (١)

وتتكون هذه المملكة من ذرية إبليس ، وقد ذكر القرآن بوضوح أن إبليس ذرية مثله في ذلك مثل آدم : أفتتخذونه وذرية أولئاء من دوني وهم لكم عدو بنس لظالمين بدلا ، (٢) أما كيفية تكون هذه الذرية ، فقد قيل في حديث عن النبي صلى الله عليه وسلم : أنه لما أراد الله أن يخلق إبليس نسله ، ألقى عليه الغضب ، فطار منه شظية من نار فخلق منها امرأة ، (٣) ولا يخفى ما في تقارب هذه الصورة من حكاية خلق حواء من ضلع آدم . فقد قيل أيضا . إن الله خلق له بفخذه الأيمن أعضاء تناسل الذكور ، وفي الأيسر أعضاء تناسل الإناث . (٤)

وجهور المفسرين يقبل فكرة توالده عن الطريق الطبيعي الذي يتوالد به الإنسان ، أي أن توالده عن طريق العلاقة الجنسية المباشرة بين الشيطان الذكر والشيطان الأنثى ، فقد قيل : إن إحدى بیضات زوبعة ، فلتقت عن ألف توأم ذكر وأنثى ، (٥) ، وهذه الرواية تجعلهم يبيضون ، ولا يلدون مباشرة ، وإن كانت الرؤية العامة لدى الجمهور لا تمنع أن يكون غير ذلك ، أي أن مولدهم يتم بالشكل الأدبي وقيل أيضا إن الله كتب عليه أن ينجب اثنين مع كل مولود يولد للإنسان (٦) .

( ١ ) مسرحيه أشطر من إبليس ، ص ٥٠ .

( ٢ ) القرن الكريم ، سورة الكهف من الآية ( ٥٠ ) .

( ٣ ) الدميرى ، المرجع السابق ، ص ١٨ ، ص ٢٥٥ .

( ٤ ) بطرس البستاني ، المرجع السابق ص ٣٤٠ .

( ٥ ) عبد المحسن الحسيني ، المرجع السابق ، ص ٢١١ .

( ٦ ) البستاني ، المرجع السابق .

واستخدم كل من « تيمور » و « فتحى رضوان » ذرية إبليس فى مسرحيتهما .  
وكان عالم الجن فى مسرحية تيمور من سلافة إبليس ، وهم يقومون بعمله ،  
وينفذون شريعته ، وبرز عالمهم فى المسرحية بصورة واضحة متكاملة ، فهم أشبه  
تماما بعالم الإنس . وكانت ذرية إبليس فى مسرحية فتحى رضوان تعمل معه ،  
وتدور فى فلسفه ، وتأتمر بأمره ، وكان لها أيضا أن ترده إذا توقف ولو للحظة  
عن تحقيق عملها .

وأما عن العلاقة الجنسية بين الشيطان والإنسان ، فإن واحد من التفاسير التى  
وقعت بين يدى الباحث لم يتناولها بشئ من الذكر ، وما ذكر عن العلاقات الجنسية  
كان بين الإنس والجان الذين هم ليسوا من الشياطين ، ومن ذلك ما يروى عن  
بلقيس ملكة سبأ من أن أباهما كان من أكابر الملوك وكان يأبى أن يتزوج من  
أهل اليمن ، فيقال إنه تزوج بأمرأة من الجن اسمها ربحانة بنت السكن فولدت له  
هذه المرأة ، (١) ويروى عن النبي ( صلى الله عليه وسلم ) أنه قال : كان أحد  
أبوى بلقيس ، (٢) ولا يضعف من قيمة هذا الحديث أن ابن كثير يضعف إسناده  
ويعبده حديثا غريبا فإن فكرة التزاوج من الجن لقيت قبولا لدى المفسرين حتى  
أن الطبرى يروى فى إحدى رواياته عن ملكة سبأ ذلك دون أن يضعف من هذه  
الرواية أو يشك فيها (٣) ، وذكر من قال إن سليمان تزوجها أنها ولدت له (٤)  
وهناك رواية تذكر أن سليمان ولد له ابن بعد أن ملك عشرين سنة ، فقالت  
الشياطين : لئن عاش لم نتخلص من البلاء والتسخير فسيلنا أن نقله فما رآه إلا

---

( ١ ) ابن كثير ، البداية والنهاية ، ج ٢ ص ٢١ .

( ٢ ) المرجع السابق .

( ٣ ) انظر ، الطبرى ، ج ١٩ ، ص ١٠٢ .

( ٤ ) النيسابورى ، المرجع السابق ، ج ١٩ ، ص ١٠٢ .



أن ألقى على كرسية ميتا ، (١) ولما كان لسليمان ولدان لم تقتلها الشياطين ، فإن هذه الرواية إنما ترد إلى زواج سليمان من ملكة سبأ ، وإنجابه ابنا منها خافته الشياطين خشية أن تسخره كما سخرهم والده ، فقتلوه لعلمهم بأنه يحمل بعض خصائصهم ، بالإضافة إلى خصائصه البشرية .

وتقرب مسرحية دموع إبليس من هذه للقصة ، فإبليس بعد أن أنجب ابنا وقتت الشياطين ضد هذا الابن ، ودفعوا والده إلى أن يتخلص منه بقتله ، إلا أنه لا يرد أصل المسرحية إلى ذلك فقط ، فلقد أستمد المؤلف ذلك من مصادر أكثر وضوحا ، في تعرضها لذلك الموضوع (٢)

وهؤلاء الجن يأكلون ويشربون مثل ابن آدم (٣) أما طعامهم فقد قيل إنه روث البهائم، وقيل إن الرسول قال : « إنها زاد إخوانكم الجن » (٤). أما الشياطين فلم يتعرض أحد لطعامهم أو شراهم ، ونقل تيمور وأبو حديد ما قيل عن الجن إلى الشياطين .

وكانت شخصيته أنابيب في مسرحية أخطر من إبليس شخصية فكاهية ، أراد المؤلف بها أن يبعث جوا من المرح في إطار المسرحية ، فجعله المؤلف ولوعا بالطعام ، نهما ولاهم له إلا الأكل ، حتى أثناء اجتماعات الأبالسة ، ومناقشتهم قضايا

---

(١) المرجع السابق ، ج ٢٣ ، ص ١٠٠ .

(٢) انظر ، الفصل الخاص بالمصادر الشعبية .

(٣) ابن كثير ، المرجع السابق ، ج ١٣ ص ٥٦ ، القنوجي البخاري ، المرجع

السابق .

(٤) ابن كثير ، المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٥٧ .

(٥) مسرحية أخطر من إبليس ، ص ٣٥ .



مجتمعهم . وكان زملاؤه من حزب المحافظين ، يحاولون أن يوجهوه الى أن يترك الطعام ، ويهتم بما يعرض من قضايا على المجلس خشية المعارضة اليقظة .

« إعصار ، : أما انتهى لك مطعم يا أناييب ؟

« أناييب ، : وماذا في أن أطعم يا إعصار ؟

« إعصار ، : نحن في المجلس ، خل عنك الطعام لوقت غير هذا الوقت . إن حزب المعارضة أمامنا بالمرصاد .

« أناييب ، : ( نافضا يده في استياء ) ( حسن . حسن . . . لقد فرغت يدي . . . سوف لا أجد ما أطعمه ) (١)

وكان شرابهم في المسرحية مستمدا من القرآن ، في حديثه عن شراب أهل النار في قوله تعالى : « لا يذوقون فيها بردا ولا شرابا إلا حميما وغساقا » (١) جعل المؤلف شراب الشياطين هو ماء الحميم ، فبعد يوم مضى من العمل ، يطلب زفاف الجنى من تابعة سرعرع أن يأتيه بماء الحميم ،

« سرعرع ، : يا لهذا اليوم النكد .

« زفاف ، : متاعب وهموم يأخذ بعضها برقاب بعض لقد جف حلقى وتشقق ، على بقليل من ماء الحميم ... (١)

أما إبليس في مسرحية « عبد الشيطان » وهو المسمى أهرمن ، فإنه يشرب الخمر ، ويقدم كأسا لطوبوز واضعا فيها قطرات من زجاجة كانت معه :

« أهرمن ، : لست ألومك .

( يذهب إلى المنضدة ويملا كأسين ويقبل بهما بعد أن يضع في

---

( ١ ) سورة عم ، الآيات ( ٢٤ - ٢٥ ) .

( ٢ ) المسرحية ، ص ٦٥

إحداهما بعض القطرات من وجاجة معه ) . . . فكر قليلا .  
( يقدم الكأس التي وضع فيها النقط ) .

« طوبوز » : لست في حالة تمكنني من التفكير . لاني حزين ( يمد يده إلى  
الكأس فيأخذها ) (١) .

وإذا كان المقصرون قد اتهموا في رؤياهم للجن ، إلى أن بعضهم يأكل  
ويشرب ، وبعضهم الآخر لا يأكل ولا يشرب (٢) ، فإنهم أيضا ذكروا أن  
خالس الجن لا يموتون (٣) إلا إذا مات أبوهـم إبليس (٤) . أما النوع الثاني ،  
فإنهم يموتون قبله (٥) . وبذكر العفريت في مسرحية سليمان الحكيم أن أقصى  
عقوبة له هي الحبس فهو لا يعدم ولا يموت لأنه من مادة لا تعرف الموت .

« العفريت » : إن أقصى عقوبة لي هي الحبس ، لاني لا أعدم ولا أموت ١٤  
« الصياد » : لا تموت ١٤ ..

---

(١) محمد فريد أبو حديد ، « عبد الشيطان » ، ١٩٤٥ هـ ، القاهرة : دار المعارف ،  
ص ٨٢ .

(٢) انظر الطبري ، تفسير الطبري ، ج ١٤ ص ١٩ .

(٣) انظر : المرجع نفسه .

(٤) انظر ، القنوجي البخاري ، المرجع السابق ج ٥ ص ١٨٢ . انظر ،  
الدميري ( كال الدين ) حياة الحيوان الكبرى ، ص ١٣١٩ هـ ، القاهرة : المطبعة  
الأديبة ، ص ٢٥٥ .

(٥) المرجع نفسه .

والعفريت : أنسى أنى من مادة لا تعرف الموت .. إنى لا أموت (١)

ويصورهم تيمور بصورة من يمرضون ، وجعل لهم أدوية من المواد القاتلة للإنسان ، وهى : السموم السليمانية والزرنيخ . وحين مرض والد سرهرع ، استأذن رفيقه فى الحراسة ، وانطلق عجلان يلحق بأبيه ، ويتزود منه بنظرة الوداع . وحين ذهب إليه وجده قد أسعف بتناول جرعات من « عصاره السموم السليمانية والحوامض الزرنيخية » ، فدبى الحياة فى أوصاله واستقرت روحه بين جنبيه بفعل الدواء (٢) . هذا فضلا عن أن المؤلف صور فى بداية المسرحية انتظار قطب الشياطين لخليفته وبعد وصوله يموت القطب .

وإذا نظر إلى إبليس ومن معه من الشياطين والجان ، فإنه لا توجد شخصية مستقلة منهم — بعد خلق آدم — بعيدة عن الإنسان ، فهو ملتصق به فى حياته ، ومهمته الأولى هى إغواء الإنسان . وعلى هذا الأساس بنيت المسرحيات الخمس لتلقى الضوء على نوعية هذه العلاقة .

وأبو حديد يجعله قريباً للإنسان ، يوجه خطراته ، ويسير معه ، وهو يترسم الصورة التى رسمها القرآن « ومن يش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين » وأنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون ، حتى إذا جاءنا قال يا ليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين (٣) : ولقد سار الشيطان أهرمن مع طوبوز ، وتخلى عنه فى النهاية ، ولم يكن هذا التخل هو مسئولية

---

(١) مسرحية سليمان الحكيم ص ١٧

(٢) مسرحية (أشطر من إبليس) ص ٤٩

(٣) القرآن الكريم ، سورة الزخرف : الآيات ٣٦ — ٣٨

الشیطان وحده ، وإنما كانت مسئولیة الإنسان أيضا . وكذلك سار العفریت فی مسرحیة سلیمان الحکیم مع الصیاد کقرین له ، کلامهما مسئول عن أخطاء الآخر .

ولم یکن إبلیس قرین الإنسان فی مسرحیة دموع إبلیس وإنما کان یقوم بمحاولة إغوائه إما بالظهور الباهر له ، وإما بالوسوسة .

واتتهت المسرحیة بإبلیس وهو یبکی ، فقد دفعه الشیاطین إلى قتل ابنه حتى تستمر مملکة الشر قویة . وبعد أن قتل ابنه ذهب إلى المكان الادی قتل فیہ وأخذ فی البكاء وعندما ینظر إلیه أحد الابالسة المکلفین بالحقد ، ویتعجب أن تكون هذه حقا دموعا یقف إبلیس معلنا أن هذه أول دموع ، ولن یرى الناس لإبلیس بعد الیوم دموعا ،

« إبلیس ، : أبکی ؟ .. أهذه حقا دموع ؟ » ( .. أتلك دموع إبلیس ؟

( یقف إبلیس ویقول )

« الشیطان ، : هذه أول دموع لإبلیس .. عرفها حین عرف الحب .. ولكنه لن یعرف الحب بعد الآن ... ولن یرى الناس لإبلیس دموعا بعد الیوم » (١)

ولم تكن هذه الدموع هی الأولى التي عرفها إبلیس ، كما تذكر المسرحیة ، ولكنه عرف قبل ذلك الدموع ، فلقد ذکر أنه ذرف الدمع مرتین ، إحداهما کان صادقا فیها ، والآخرى كانت إحدى أساليبه فی الخداع .

كانت الأولى بعد معصيته لله تعالى من رفضه السجود لآدم ، فقد روى عن

---

(١) مسرحیة ( دموع إبلیس ) ص ١٢٦

النبي صلى الله عليه وسلم : « إذا قرأ ابن آدم السجدة فسجد اعتزل الشيطان يبكي ويقول يا ويله — وفي رواية يا ويلتى — أمر ابن آدم بالسجود فسجد فله الجنة وأمرت بالسجود فأبيت فلي النار » (١) .

وكانت دموعه الثانية ، أول ابتداء كيد الإنسان ، فقبل إنه ناح على آدم وحواء « نياحة أحزنتهما حين سمعاها ، فقالا له ما يبكيك ؟ قال : أبكى عليكما تموتان فتفارقان ما أتيا فيه من النعمة والكرامة ، فوقع ذلك في نفسيهما ثم أتاهما فوسوس إليهما فقال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى ؟ » (٢)

يضاف إلى ذلك دموع في المسرحية ، وهي دموع صدرت من إبليس بعد تجربة طويلة ، وعميقة ، مر بها مع الإنسان ، أدت به إلى هذه الدموع .

. . .

كانت مسرحية « أشطر من إبليس » كذلك تدور حول الإبلالة ومجتمعهم ومعلمهم مع الإنسان ، ولكن الإنسان كان بطل المسرحية وبطل الصراع مع دون منازع .

فإن هذا الإنسان الذي أوقف إبليس نفسه لئزاله ، ومحاولة تغيير طريقه ، كان محور الحدث في حياة إبليس نفسه وفي المسرحيات التي تناولت الشيطان بالحديث ، كانت حياتهما قصة مشتركة على الأرض ، وكان الإنسان فيما هدف إبليس ، وكان إبليس فيها أحد أهداف الإنسان . لقد تصور إبليس أنه القوى

---

(١) القرطبي ، المرجع السابق ص ٥٢٢

(٢) الطبري ، تاريخ الطبري ، ١٠ ، ص ١١٠ ، ١١١ .



القادر على إخضاع الإنسان ، وهو يعان « لاحتسكن ذريته إلا قليلا » ، وكان في إعلانه هذا ما يدعو إلى التخوف على الإنسان من إبليس وذريته .

لم تكن هذه حقيقة ، فقد قيل إنه لما هبط آدم إلى الأرض لم يكن فيها شيء غير النسر في البر والبحوت في البحر ، فكان النسر يأوى إلى الحوت فيبيت عنده ، فلما رأى النسر آدم قال : يا حوت لقد أهبط اليوم إلى الأرض شيء يمشى على رجله ، ويبطش بيديه ، فقال الحوت ، لئن كنت صادقا مالى منه في البحر ملجأ ، ولا لك منه في البر مخلص ، (١) .

هذا الإنسان الذى خافه النسر والحوت قدم إلى الأرض من الجنة بعد أن هوقب لاتباعه الشيطان وعصيانه لربه نجح الشيطان في غوايته ، لأنه أقسم له باسم الله الأعظم أن فى الأكل من الثمرة المحرمة خيرا له ، واستجاب آدم لأنه لم يكن يتصور أن يقسم كائن بالله كذبا (٢) . وعلى هذا فلقد كانت معصية آدم لله لم تصدر عن عمد منه ، وإنما كانت جهلا منه بالشر ، وحين نزل إلى الأرض كانت لديه أول خبرة عن الشر عرفها من إبليس .

وحين نزل آدم إلى الأرض كان شخصا رهيبا ، « كان رأسه فى السماء ، ورجلاه فى الأرض ، فكانت الملائكة تنابه فنقص إلى ستين ذراعا » (٣) . وهذا الذى كانت تنابه الملائكة ما كان ليصبح صيدا سهلا فى يد إبليس . فقد منحه الله منذ بداية خلقه العلم ، فكان أكثر علما من الملائكة (٤) . « وعلم آدم الاسماء

(١) القرطبي ، المرجع السابق ، ص ٢٧٨ ، ٢٧٩

(٢) الطبري ، تاريخ الطبري ، ج ١ ص ١٧٢

(٣) الطبري ، تفسير الطبري ، ج ١ ص ٩٦

(٤) القشيري ، لطائف الإشارات ، ( ب . ت ) ، القاهرة : دار الكائبات

العربي ، ج ١ ، ص ٨٧

كلها ثم عرضهم على الملائكة ، (١) كما أن الله د علم الإنسان ما لم يعلم ، (٢) ،  
ولقد قيل إن الله لما خلق آدم ، قال الملائكة د ليخلق ربنا ما شاء فلن يخلق أكرم  
عليه منا ، وإن كان فنحن أعلم منه لأنه خلقنا قبله ، ورأينا ما لم ير فأظهر الله فضل  
آدم عليهم بالعلم ، (٣) وإن الله د خصص آدم بالخلافة ، وكرمه وخصه بالعلم  
الكثير ، إلى أن صارت الملائكة أقل منه علما ، فهو مسجود الملائكة ، (٤) .

وإذا كان الإنسان هو المكرم على الملائكة ، وهو الذى تنابه الملائكة ،  
فإن ذلك جعل مهمة إبليس غاية فى الصعوبة . ومهمة إبليس التى كلف بها نفسه ،  
وتطوع بها من تلقاء ذاته ، لاغواء الإنسان لم تكن بالمهمة التى ينسب إليه فيها  
الفضل . فلقد كان الإنسان صاحب قدرة فى توجيه نفسه على الخير والشر معا ،  
منذ بداية خلقه ، كما يحدث بذلك العلى القدير ، ، يا أيها الإنسان ما غرك بربك  
الكريم ، الذى خلقك فسواك فعدلك . فى أى سورة ما شاء ركبك ، (٥) وعلى  
هذا فقد كانت الإرادة المطلقة للإنسان هى المحرك لحياته ، والموجه لها ، أنا  
خلقنا الإنسان من نطفة امشاح فجعلناه سميعا بصيرا . أنا هدناه السبيل أما شاكرا  
وأما كفورا ، (٦) من هذا المنطلق كتب تيمور مسرحيته د أخطر من إبليس ، ،

(١) سورة البقرة من الآية ( ٢١ )

(٢) سورة العلق الآية (٥)

(٣) الخازن علاء الدين على بن محمد بن إبراهيم البغدادى ، لباب التأويل فى

معانى التنزيل د تفسير الخازن ، ١٣١٣ هـ ، القاهرة : المطبعة الأزهرية المصرية ،

١ - ، ص ٤٦

(٤) الرازى ، المرجع السابق ، ١ - ، ص ٣٩٦ .

(٥) سورة الانفطار الآيات ( ٦ - ٨ ) .

(٦) سورة الإنسان ، الآيات ( ٢ - ٣ ) .

وفيهما كان زعيم الشياطين وهو يودع الحياة قد انتهى إلى نتيجة أبلغها لخليفته ،  
وهي أن البشر تغالوا في تقدير قدرة الآبالسة على الشر والإضلال . فإن الإنسان  
ليجنى الشر مطمئنا عن عمد ، ثم لا يلبث أن ينحى باللائمة في يسر على الشيطان  
وهو بذلك ينفذ عن منكيه غبار التبعة ليلقيها عليهم . لقد أدرك قطب الشياطين  
أن لوم الإنسان هو الذى أدى بهم إلى هذه السمعة العريضة التى تعرف عنهم  
غواية للإنسان .

«القطب» : اعترف لي بما تبشرك ، ولا تكابر فيما سمعت . ماذا ترك لنا  
الأناس من غر ؟ ألا ترى أنهم تغالوا يا بني في مقدورنا على  
الغواية والإضلال ؟ نحن اثنان لاثالث معنا ، فلتكاشف ،  
ولنعرض أعمالنا مع البشر ، ماذا تقول في هذه الشرور والآثام  
التي يقرها الإنسان على وجه الأرض ؟ أتراها بما كسبت أيدينا ؟  
تكلم « بزعبول » .

« بزعبول » : ( مفكرا ) كلا مولاي الزعيم .

«القطب» : إن الإنسان ليجنى الشر مطمئنا على عمد ، ثم لا يلبث أن ينحى  
علينا باللائمة في يسر ، وكأنه ينفذ عن منكيه غبار التبعة ،  
ويلقى على كاملنا الوزر كله ، فتقر عينه بأنه من الذنب برى . ...  
ونخرج نحن من المعركة بالشبهة وفضوح السمعة . . . ساء ما صنع  
بنا الإنسان اللئيم ١ ، (١)

يطلب قطب الشياطين بعد ذلك من خليفته أن يغير من طريق الآبالسة ،  
بعمل يفتح به أفقا بكرا لهم : وعليه أن يأتي بمعجزة يثبت بها أن الشياطين

---

(١) « أشطر من إبليس » ، ص ١٧

قادرون على صنع شيء آخر غير الشر ، حتى يعلم البشر بها أن الشر منهم وإليهم ،  
وأنه من يثبتهم ناجم وفي نفوسهم كمين ، وليعفروهم من تهمة هم منها أبرياء ،  
وليخلوهم من مهمة لم تكن لهم بها يدان ، وليحملوا وزرهم فقد أن لهم أن يعرفوا  
الحق ، ويتحولوا به وأن للشياطين أن يعدلوا إلى ميدان جديد :

« القطب » : افتح فتحا جديدا ، وشق أفقا بكرا ..

« بزعبول » : مولاي ا...!

« القطب » : ايت بمعجزة تثبت بها أننا أهل لغير الشر ...

« بزعبول » : مولاي ...

« القطب » : ليعلم البشر أن الشرف فيهم وإليهم ، وأن الشر من يثبتهم ناجم ،  
وفي نفوسهم كمين ، فليعفونا من تهمة نحن منها براء ، وليخلونا  
من مهمة لم تكن لنا بها يدان ، ثم ليراجعوا أمرهم ، وليحملوا  
وزرهم ... أن لهم أن يتحولوا بشيء من فضيلة الحق ... وأن  
لنا أن نعدل إلى ميدان جديد (١)»

يحاول الزعيم بعد ذلك أن يبدأ مهمة جديدة يوجه إليها الآبالسة ، نحو  
صنع الخير . هذا في الوقت الذي يحاول فيه إبليس في مسرحية « دموع إبليس »  
أن يتمرد على الشيطان في ذاته ، فيقدم توبته أمام عصماء « ويستغفر ويندم على  
خطئه معها ، ويطلب منها أن تأخذ بيده ، ولكن عصماء ترفضها . وتحول  
عصماء بذلك إلى محققة للإرادة الإلهية ، فقد سبقت إرادة الله أن يبقى مطرودا  
معروما حتى يوم الدين .

---

(١) المسرحية ، ص ١٨ ، ١٩ .

« الشيطان » : أنا الآن إنسان متمرد على الشيطان . أنا اليوم تائب ومستغفر  
ونادم ، فخذى بيدي وارحمي ، أنت التي تستطيعين أن تغيري  
تاريخ الناس أجمعين .

« عصاء » : ألم تسبق إرادة الله ؟ ألم يحتم قضاؤه أن تبقى مطرودا محروما  
حقى يوم الدين ؟ (١)

وإذا كان الشيطان قد انتهى به الأمر إلى أن يشعر أنه لم يؤد مهمته على خير  
وجه ، لأن الإنسان كان قادراً على صنع الشر بمفرده ، ولم يكن في حاجة إليه ،  
وأنه من المقرر أن يصنع الخير فلن يمنعه شيطان من صنعه هذا الذي ركب فيه  
الخير والشر على حد سواء ، كما يصور ذلك سبحانه وتعالى « ونفس وما سواها  
فألهمها فجورها وتقواها » (٢) فالصراع بين الخير والشر كما تذكره الآية داخل  
الإنسان نفسه وليس متولداً عن قوة أخرى ، وإن من المؤرخين المسلمين مثل  
الطبري « الذي يوشك المفسرون جميعاً أن يكونوا حالة عليه » (٣) من يذكر أن  
مهمة إبليس كانت شاقة عليه ، فلقد تمكن واحد من أبناء الإنسان من أن يشب  
« بإبليس حتى ركب فطاف عليه في أدنى الأرض وأفاصيا وأفرعه ومردة أصحابه  
حتى تطايروا وتفرقوا » (٤) كما ذكر أن أوشبيج « قهر إبليس وجنوده ، ومنعهم  
من الاختلاط بالناس ، وكتب عليهم كتاباً في طرس أبيض » أخذ عليهم فيه

---

(١) « دموع إبليس » ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

(٢) سورة الشمس الآية (٨) .

(٣) صبحي الصالح ، مباحث العلوم القرآنية ، ١٩٦٤ ، بيروت . دار العلم ،

ص ٢٩٠ .

(٤) الطبري ، تاريخ الطبري ، ١ - ص ١٧٢ .



المواثيق ، ألا يتعرضوا لاحد من الانس ، ويتوعدهم على ذلك ، وقتل مردتهم  
وجماعة من الغيلان ، فهربوا من خوفه إلى المفاوز والأودية (١) . وحين مات  
أوشهنيج خرج إليس وجنوده فقد تمكنوا بعد موته من دخول مساكن بني آدم  
والتزول إليهم من الجبال والأودية (٢) . واستطاع سليمان ( رضى الله عنه ) أن  
يتحكم فيهم ، وأن يخضعهم له فقد سخرت له الشياطين وسلط عليها (٣) ، كما تمكن  
من حبسهم ، ومن الآية الكريمة « وآخر مقرنين بالاصفاد ، ولذات فكرة فقم  
سليمان الذى كان يحبس فيه الجن . ولذلك أن الله سبحانه وتعالى منحه الحرية أن  
يحبس منهم من شاء في وثاقه وفي عذابه (٤) ، وقد قيل أنه « كان يقرن مردة  
الشياطين بعضهم مع بعض في القيود والسلاسل للتأديب والكف عن الفساد ، (٥)  
كما ذكر أنه « كان معه ملك بيده سوط من النار ، كلما استعصى عليه جنى ضربه  
من حيث لا يراه (٦) . وقد تطورت فكرة قدرة سليمان على السيطرة على اللجان ،  
فقد ذكر أن سليمان بعد أن ظفر بالشيطان الذى فتنه « أتى به فأمر به فجعل في  
صندوق من طديد ثم أطبق عليه فأقفل عليه بقفل وختم عليه بخاتمه ثم أمر به «  
فألقى في البحر ، (٧) . وبهذا تكون صورة عقاب سليمان للجن قد وصلت ذروتها

- 
- (١) الطبرى المرجع السابق ، ١٠ ، ص ١٦٥ .  
(٢) المرجع نفسه .  
(٣) انظر ، الطبرى ، تفسير الطبرى ، ٢٣٠ ، ص ٩٣ .  
(٤) انظر ، المرجع نفسه .  
(٥) النيسابورى ، المرجع السابق ، ٢٣٠ ، ص ١٠٣ .  
(٦) المرجع نفسه ، ٢٢٠ ، ص ٤٧ .  
(٧) الطبرى ، المرجع السابق ، ٢٣٠ ، ص ٩١ وانظر ، النيسابورى ، المرجع  
السابق ، ٢٣٠ ، ص ١٠٢ .

على هذه الصورة ، وهى التى استقى منها الادب الشعبى فكرة القمقم ، وكذلك ما يسمى بالسوط المطلق ، وهو سوط من يضرب به يقتل لساعته إنسا كان أم جانا (١) .

وفى مسرحية « سليمان الحكيم » تحدث المؤلف عن قدرة سليمان على سجن الجن ، وكيف أنه بعد موته أخذ الجن يطلقون بعضهم البعض من القماقم .  
« الصياد » : عجباً .. من الذى أطلقك من القمقم ؟ ١١

« الجنى » : هذه المرة ... لست أنت بالطبع  
« الصياد » : أعرف ... هذا ما توقعه سليمان ... لقد نرتم وانطلقتم يخرج بعضكم بعضاً من القماقم ... أليس الأمر كذلك ؟ (٢)

وفى مسرحية « أشطر من إبليس » صور تيمور عقوبة الحبس لدى الأبالسة بالسجن فى قمقم ، وحين قبض على الأمير زبرجد المتخفى فى زى الجن طغيان ، متلبساً بجريرة السكر ، وأرسل إلى زفاف ، ليرى رأيه فيه ، أخذ يقسم بحق الجحيم أنه يستأهل عقوبة الزوج فى قمقم ألف ألف سنة .

« زفاف » : بحق الجحيم لانزل بك عقوبتى إن جرمك هذا ، يستوجب أن تزج ألف ألف سنة فى قمقم صغير .

« طغيان » : (صانحاً ، متضرعاً) قمقم ؟ .. أى قمقم ؟ الرحمة ، .. الرحمة (٣)  
وبهذا لم يعد الشيطان قوة رهيبة لا تخضع ، فقد استخدم له الإنسان السحر ، واستخدم له الإيمان . فكانت الاستعاذة بالله من الشيطان الرجيم كافية لردعه ،

---

(١) انظر ، سيرة الملك سيف بن ذى يزن ص ٤٤ .

(٢) مسرحية سليمان الحكيم ، ص ١٥١ ، ١٥٢

(٣) مسرحية « أشطر من إبليس » ، ص ٦٨

أى أن الشيطان امتلك بالكلمة ، وسيطر عليه بها . ولقد ذكر من أبى الدرداء أن الرسول ( صلى الله عليه وسلم ) قام يصلى ، « فسمعناه يقول أعوذ بالله منك ثم قال : ألعنك بلعنة الله ثلاثا وبسط يده كأنه يتناول شيئا فلما فرغ من الصلاة قلنا : يا رسول الله قد سمعناك تقول فى الصلاة شيئا لم نلقه قبل ذلك ورأيناك بسطت يدك فقال : أن عدو الله إبليس جاء بشهاب من نار ، ليجمعه فى وجهى فقلت أعوذ بالله منك ثلاث مرات ، ثم قلت ألعنك بلعنة الله التامة ، ثم أردت أخذه ، والله لولا دعوة أخينا سليمان لأصبح موثقا يلعب به ولدان المدينة ، (١)

وهكذا انتهى الأمر بإبليس إلى أن يصبح للإنسان فى التصور الإسلامى المقدرة على جمعه أداة لحو لاطفال المدينة . فإن الإنسان كلما ازدادت قدرته تمكن من السيطرة حتى على الشيطان نفسه ، هذا الشيطان طارده محمد ( صلعم ) ، وأغرى أتباعه على الإيمان به ، فإن الرسول يذكر أن لكل إنسان شيطانا ، ولقد قالت له عائشة رضى الله عنها : « ومعك يا رسول الله ، قال نعم : ولكن ربى أعانتى عليه حتى أسلم ، (٢)

ولا يتصور الإسلام أن هذه القدرة على هداية الشيطان اختص بها محمد ( صلعم ) وحده ، ولكنه يتصور أنها قدرة معطاة له ومعه أنبياء الله جميعا . وىروى فى ذلك عن « أنس بن مالك رضى الله عنه قال : كنت مع رسول الله صلى الله عليه وسلم خارجا من جبال مكة ، إذ أقبل شيخ يتوكأ على عكازه ، فقال النبى صلى الله عليه وسلم : مشية جنى ، ونغمته ، قال : أجل . فقال النبى عليه الصلاة والسلام : من أى الجن . قال : أنا هامة بن الهيم أو ابن هيم بن لا قيس بن إبليس قال : لا أرى بينك وبينه إلا أبوين ، قال . أجل ، قال . كم

---

(١) ابن كثير ، المرجع السابق ، ١ ، ص ٦٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ١ ، ص ٦٧ .

أتى عليك . قال أكلت الدنيا أفلها كنت ليالى قاتل قاتل هايل غلاما ابن أعوام ،  
فكنت أشرف على الآكام أورش بين الأنام فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم .  
بئس العتل . فقال . يا رسول الله دعنى من العتب ، فإنى بمن آمن بنوح وثبت  
على قدميه . وأنى عاتبت فى دعوته فبكى وأبكاني ، قال . لانى والله من القادمين  
وأعوذ بالله أن أكون من الجاهلين ، ولقيت هودا وآمنت به ولقيت إبراهيم  
وكنيت معه فى النار إذ ألقى فيها ، وكنيت مع يوسف إذ ألقى فى الجب فسبقتة إلى  
مقره ، ولقيت شعيبا وموسى ولقيت عيسى بن مريم فقال لى . إن لقيت محمدا  
فاقرأه منى السلام ، وقد بلغت رسالتك ، وآمنت بك فقال النبى صلى الله عليه  
وسلم على عيسى وعليك السلام : وما حاجتك يا هامة ؟ قال . إن موسى علمنى  
التوراة وعيسى علمنى الإنجيل ، فعلمنى القرآن ، فعلمه ، (١) . وإذا كان محمد  
وزملاؤه من الأنبياء ( صلوات الله عليهم وسلامه ) قد قاموا بعملية غزو لعالم  
الشياطين ، فأغروهم بالإيمان ، فإن الصياد فى مسرحية سليمان يقف صامدا أمام  
إغراء المغرير ، ويواجه إغراءه بإغراء ، وخداعه بخداع ، ومنازلته بمنازلة .

« الجنى ، : لا تسخر من كلماتى ... ولا تحاول أن تثبط أنت أيضا من غزيمتى  
بمثل هذا الهراء

« الصياد ، : كما تغرينى أغريك ... وكما تتخذنى أخدعك ... وكما تنازلى  
أنازلك (٢)

وإذا كانت الندية قد ظهرت بين الجنى والصياد ، فإنه قد ظهرت قدرة  
البشر على إغواء الشياطين ، حدث هذا مع سبائك رسول الأبالسة إلى الأرض  
للإنسان ، فقد عاد إلى عالمه لينشر بينهم جرثومة من جرائم البشر ، وهى جرثومة

(١) الديميرى ، المرجع السابق ، ص ٢٠٤ .

(٢) مسرحية سليمان الحكيم ص ١٥٥ .



المغازلة . وقع ذلك في اجتماع مجلس التشريع والأحكام ، فإن هلاهيل زعيمة الطبقة الدنيا وسبائك يتبديان ، وهما يتناقضان الحديث في بعباشة وأنس ، ويرى زمهرير في ذلك منظرا عجبا ، ويدفع هذا المنظر أعصار إلى فقدته للثقة من سبائك الذي هاد إليهم من الأرض بجرثومة المغازلة .

« زمهرير » : ... ياله من منظر عجيب .

« أعصار » : مغازلة وغرام ، في مجلس التشريع والأحكام .

« أرقط » : ما أسقم ذوقه !

« أعصار » : لم تبق لي ثقة « سبائك » ، هذا ... إنه لطول إقامته في الأرض هاد إلينا بجرثومة من جرائم البشر !

« زمهرير » : أية جرثومة ؟

« أرقط » : جرثومة المغازلة (١)

ولم يكن سبائك وحده بين الأبالسة الذي تأثر بالإنسان ، وإنما تأثر بهم وفاف أيضا ، فقد أرسله أرقط عميد مستشاري ملكتهم إلى الأرض ، لتحجيب الناس في الخمر ، فعاد مخمورا لا يفيق ، وقد أحب سكنى المدن وصحبة الناس ، وأخذت خلوب تدينه لهذا ، وهو يحاول الدفاع عن نفسه ولكنها كانت تقول الحقيقة ، تعجب من قدرة الآدمي على إحلال غيره وافساد الشياطين .

« خلوب » : آه ... فهمت . أنك تريد أن تسكن المدن في صحبة البشر . لقد فتنت ألوان الحياة هنالك منذ بعثك عميد المستشارين « أرقط » ، لتحجيب الخمر إلى الناس ، فلم تعد تطيب لك عشرة أخوانك من الجن .

---

(١) مسرحية « أشطر من إبليس » ، ص ٣٣ ، ٣٤



« زفاف » : كبرت كلمة تهميتى بها أيتها السيدة « خلوب » .  
« خلوب » : لقد أوفدوك لتفشر السكر بين الناس ، فلم يخفق مسعاك ولكنك  
هدت إلينا مخمورا لا تفيق ... أنى لأعجب من قوة هذا  
الآدمى على اضلال غيره ... قادرا هو على أن يفسدنا نحن ...  
نحن الشياطين ، (١)

وإذا كان الشياطين قد تأثروا بالإنسان من خلال صحبته ، فإن الأمر يزبرجد  
ذهب إليهم فى معقلهم ، وهم يقيمون تجربتهم لإثبات قدرة الشيطان على صنع  
الإنسان الخير : غير اسمه إلى طغيان ، وغير من سحته متسكرا فى زى جنى ،  
وأدعى أنه من عشيرة الفتاكين البواسل . ولجراته الشديدة استقدم معه خادمة  
زهرور ، وهو قزم مشوه دميم الحلقة :

« زفاف » : ما اسمك ؟  
« الجنى » . خادمك « طغيان »  
« زفاف » : من أى عشيرة أنت ؟  
« طغيان » : من عشيرة « الفتاكين البواسل » ، (٢)

اقتحم طغيان عالم الجن ، وهو يمثل دور السكر مع علمه أن السكر محرم  
فى عالمهم ، ولكنه يعلم أيضا أنه متوجه إلى أبالسة فى شوق إلى الخمر ، وهم لا يشكون  
مطلقا فى أنه ليس واحدا منهم ، وقد حمله رئيس الحراس إلى زفاف وسرع عرع  
فيطلب زفاف من رئيس الحراس أن ينصرف ومن معه ، ويترك هذا اللجائى  
ليقتص منه لنفسه . وعندما يحتل به يحاول أن يجعله يفيق من سكره . يستخدم

---

(١) المسرحية ص ٤٦ .

(٢) المسرحية ص ٦٨ .

المؤلف في هذا موقفا يشابه ما يتم في الحياة اليومية من محاولة إعادة السكير إلى وعيه ، يصب الماء البارد عليه ، ويستبدل المؤلف الماء البارد بهامض الكبريت الأزرق ليتلاءم هذا مع عالم الجن ، يفيق الأمير ويرجد ويحاول سر عرع نائب زفاف أن يعرف منه المكان الذي أحضر منه الخمر ، فيعترف ويرجد بأنه شرب الخمر ، ولكنه لم يكن يريد ذلك ، ويستمر في الضغط عليه ، فيعترف بأنه سرقها من حانة آدمية ، ويسأله عن بقية ما سرقه ويعدده زفاف بالأمان إذا أخبره ، فيقدم لهما زجاجة خمر يخرجها من عباءته .

يحرك المؤلف هذا الحوار في خفة ، وهو يتقل صورة من عالم الجن الذين دفعهم الإنسان إلى الانحراف :

«سر عرع، : ( هامسا في أذن طغيان ) : إذا أخبرتني من أين أتيت بالخمر ، تشفعت لك عند السيد العظيم ليخفف عنك العقوبة .

«طغيان، : إذن لا مناص من الاعتراف !

«سر عرع، : تكلم ... وعجل ...

«طغيان، : اعترف بأنني قد شربت الخمر .

«سر عرع، : هذا أمر لم أسألك فيه ... أريد أن أعلم من أين أتيت بالخمر ؟

«طغيان، : هي بضع زجاجات سرقها من حانة آدمية ...

«سر عرع، : وهل سربت كل ما سرقته ؟ .. ألم تبقى لديك بقية ؟

«طغيان، : ( ملتفنا إلى زفاف ، ) : الرحمة .. الأمان .. سأعترف بكل

شيء ، إذا وعدتني بالأمان .

«زفاف، : أعدك به ...

«طغيان، : لم يبق عندي سوى هذه<sup>(١)</sup>

(١) المسرحية ص ٦٩ ، ٧٠

تستمر خطة طغیان بعد ذلك ، فهو يأتي لهما بزجاجات من الخمر ، ويرجها بمادة  
سحرية تكسيها نكهة طيبة ، ولكنها تذهب بوحي شاربها على الفور ، وحين يقدم  
زفاف وتابعه سرعرع يجدا الخمر في انتظارهما ، فيخلعا ملابس طيرانهما ويسلمانها  
لكل من الأمير زبرجد ، وتابعه زعرور . ويتحدث زفاف إلى زبرجد حديث ملاطفة  
وليناس إلى أن يخبره عن قصة فضلي العذارى أزاهير التي اختطفها قطب الأبالسة  
بزعبول ليقیم عليها تجربة الخمر . وقد وضعها في مكان بعيد لا يصل إليه إلا نس  
حتى لا تفشل التجربة ، ويفرق بعد ذلك زفاف وتابعه سرعرع في ثبات عميق ،  
فيتجه الأمير زبرجد إلى الركن الذي وضعت فيها ملابس زفاف وسرعرع فيرتدى  
إحداها ويرى إلى زعرور بالآخرى ، ويطلب منه أن يعجل باللبس حتى يطير  
إلى القصر البلوري حيث فضلي العذارى أزاهير :

« طغیان ، : لقد غرقا في سبات عميق لن يفيقا منه إلا بعد ساعات طوال ..  
هيا ( زعرور ) .

« زعرور ، : ماذا أيها الأمير ؟

« طغیان ، : هيا ولنظر .

( يتجه إلى الركن الذي وضع فيه « زفاف » و « سرعرع » ،  
فينخرجها ، يرتدى عباءة « زفاف » وخفه ، ويرمي إلى زعرور  
« عباءة سرعرع » وخفه ) .

هجل ، واللبس كاللبس . ستكون لك خفة الطير ، لانتهاج الرياح :

« زعرور ، : ( يلبس على كره ) : إلى أين تريدني أن أطيّر ؟

« طغیان ، : إلى القصر البلوري ... إلى فضلي العذارى ... ( أزاهير ) (١)

---

(١) المسرحية ، ص ٧٧ .

ويذهب الأمير إلى القصر ، ويتسهب في فشل تجربة قطب الشياطين ، وهي أن الشيطان قادر على دفع الإنسان لصنع الخير ، ولقد أدرك القطب هذا الفشل ، فإن التجربة أدته إلى الكشف عن عجزهم عن تربية إنسان فاضل ، ولكنه يرى أنهم نجحوا في أن الإنسان مصدر الشر لذاته .

« أرقط ، : أخشى أن أقول : إن تجربتك أيها الزعيم قد باءت بإخفاق  
« بزعبول ، : أخفقت التجربة من ناحية .. هذا صحيح .. لقد عجزنا عن تربية  
إنسان فاضل .. لا يستهويه الشر . ولكن هذه التجربة أصابت  
توفيقا ونجاحا من ناحية أخرى .

« أرقط ، : أى ناحية تقصد ؟

« بزعبول ، : أن التجربة أثبتت : أن الشر كمين في غرائر البشر . . إن قطبنا  
الأكبر تقدست في النار ذكراه ، كان على حق فيما وصف به  
الإنسان ... (١)

وفي الحقيقة فإن هذه التجربة فضلا عن أنها أثبتت أن الشيطان قادر على دفع  
الإنسان لصنع الخير ، أثبتت كذلك أنه غير قادر على دفع الإنسان لصنع الشر .  
ولم تخرج هذه الفكرة عن القرآن الكريم ، وتحديد قوة الشيطان . فإن  
ابليس منذ عصيانه الأول تحدت قدرته في إغواء الضعاف من البشر ، أما عباد  
الله الخالصين فلا سلطان له عليهم : « إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من  
تبعك من الفارين » (٢) ويتكرر هذا المعنى في سورة الإسراء « إن عبادى ليس

---

(١) المسرحية ، ص ١١٨ ، ١١٩

(٢) سورة الحجر الآية ٤٢

لك عليهم . لطان وكفى بربك وكيلًا ، (١) . وعلى هذا فإن الشيطان حين يدفع إنسانا للشر لا يدفع إنسانا صلبا ، وإنما يدفع إنسانا كانت له رغبة أخفق في تحقيقها ، ودور الشيطان هنا لا يعدو دور المساعد .

وقد نجح الشيطان في اكتساب طوبوز إلى صفه ، لأن طوبوز كان في حاجة إليه . ولم يكن طوبوز من المخاضين بأى معنى تؤخذ به كلمة الاخلاص . وكذلك سهل قيام العلاقة بين فاوست الجديد وبين لوسيفر . لقد كان يريد أشياء وصور له أن تعامله مع الشيطان سييسر له الحصول عليها ، ومن ثم فقد أصبح الشيطان قربنا لكل من : طوبوز ، وفاوست الجديد .

ولقد فسر تيمور على لسان قطب الشياطين كيفية قبول الإنسان التعامل مع الشيطان ، تفسيرا يكشف عن أن الذين استجابوا للشيطان كانوا مؤهلين أصلا للتعامل معه .

يعرف قطب الشياطين ذلك وأصابته معرفته بالحيرة ، لعبث ما كانوا يقومون به من عمل ضد الإنسان . وهو ينتظر خليفته ، ليبلغه قبل وفاته بخلاصة تجربته ، وحين يحضر خليفته يخبره أنه غير راض عما صنع طوال عمره ويدهش خليفته بزعمول فهو يعرف أن أحدا لم يسبقه في الحكم أتى ما أتاه من الأعمال . ويستوقفه القطب ، ويؤكد له أنه يعلم حق العلم أنه أبلى بلاء حسنا في خدمة المبادئ الموروثة ، من إغواء لابناء آدم ، والتغريب بهم على نحو ما هو مفروض في مبادئهم المقررة . ولكن هذا بدا له في النهاية أمرا لا يستوجب أن يفاخر به ، وهو يعترف بأنه لم يصنع شيئا :

---

(١) سورة الإسراء الآية (٦٥)



« القطب ، ( مقاطعا ) : تريد أنى أحسنت القيام بواجبى نحو العشيرة ،  
وأنى أبليت بلاء عظيمها فى خدمة المبادئ الموروثة ... ربما كان  
هذا حقاً .. ولكن ..

« بزهبول ، : ( ذاتع النظرات ) : أفصح مولاي .

« القطب ، : إن قياى ياغواء أبناء آدم ، والتغريب بهم على نحو ما هو  
مفروض فى مبادئنا المقررة ، ومسجل فى دستورنا الأعظم —  
أمر بداللى الآن غير ذى بال .. ماذا كان من صنعى يستوجب  
أن أفاخر به ؟ أعترف جبهة بأنى لم أمنح شيئاً .. (١)

وجد الزعيم مثلاً للتدليل على ذلك ، فقد حضر سبائك من جولته فى الأرض  
وهو الإبللى المكلف باغواء البشر فيها . وكان القطب قد أرسله لكى يضل  
كبيراً من أهلها أمعن فى الصلاح والتقوى حتى أصبح القدوة الحسنة ، والمثل  
المضروب . قضى سبائك عشرين عاماً فى عملية إغوائه إلى أن انتهى زعيم الإصلاح  
إلى السجن ، وقد اقترف الموبقات الكبرى : الكذب ، والسرقه ، والقتل .  
وكانت بداية الطريق إلى ذلك أن وسوس سبائك لعذراء من الغيد الحسان ،  
كانت فقيرة مغمورة ، فطمعت فى مال الرجل ، وحب التسلط عليه وأدت به إلى  
الانزلاق فى حماة الإثم (٢) .

تكم القطب ، وهو يستمع إلى شرح الطريقة التى اتبعها فى ذلك ، والحديث  
عن قدرته التى أدت بحياة الرجل إلى هذه النهاية ، وعندما طلب إليه أن يوضع لهم  
ما يضحكه ، أخذ يفسر لهم الأسباب التى أدت بالرجل إلى السقوط ، وأنه لادخل

---

(١) المسرحية ، ص ١٠ ، ١١

(٢) المسرحية ، ص ١١ — ١٤

لسبائك وغوايته في ذلك : ولقد استخدم المؤلف منهج مدرسة التحليل النفسي في بعض جوانبها، فهو يتحدث عن الغرائز، وهو اتجاه كانت له السيادة في العشرينات من هذا القرن، وكان له أنصاره في مصر في الفترة التي كتب فيها المؤلف مسرحيته ولازال له إلى الآن أنصاره، وإن كان علماء النفس قد توقفوا عن الحديث عن الغرائز، وبدأوا يدرسون النضج والدافع<sup>(١)</sup>. كما أن المؤلف بدأ متأثراً بالمدرسة الفرويدية في حديثها عن عقدة أوديب، بالإضافة إلى منهج أدلر في حديثه عن مركب النقص.

ويمثل تحليل المؤلف لهذه الحادثة التداخل الثقافي للمؤمنين بمدرسة التحليل النفسي في مصر، ووضعها داخل ما يسمى بالمنهج التكاملي.

وإذا كان المؤلف يستند إلى هذه النوعية من المعرفة، فإنه لم يخرج في ذلك عن الإطار الإسلامي الذي حدد اتجاه الإنسان للخير والشر. وحين يهجر القطب دور الشيطان من دائرة أغواء الرجل على أنه دور مساعد لا فخر لهم فيه، فإن ذلك لا يدور بعيداً عن المعرفة الإسلامية للشيطان، وإنما يسير في فلكها.

وضع السبب الذي من أجله سقط هذا الرجل، فقد عاش عمره متكباً مغامرات الشباب، وكانت له زوج تكبره فعاشرها خامد الحس، ينظر إليها كما ينظر إلى أمه التي ولدت له، وفي قراره نفسه عاطفة أصيلة، نحو المرأة في أنوثتها الجياشة. وكان حرمانه، ركبت عاطفته يدفعانه إلى أن ينفس على الذين يستمتعون بالحب والجمال. وأتخذ من حياة الحرمان والكبت التي يحياها سوطاً يجلده به غير الكابتين والمحرومين فلا يملك إلا أن يورى بهم، ويعيب سلوكهم، وانهم من حوله بأنه فاقدهم الرجولة.

---

Hilgard, E., Introduction to Psychology, 1957, (١)

Now York : Harcourt, 'P. 120'.

بما أدى إلى استوثاق عقدة الدفاع عن النفس لديه . وحين التقى بالفتاة واجتلى مفاتها تارت كوامنة ، فأقبل عليها في غم حيلة ولا تبصر حتى انتهى به الأمر إلى الكذب ، والسرقه والقتل . .

وانتهى بزهبول مع زعيده إلى أن هذا الرجل كان صريع نوازه النفسية ، وملايسات حياته ، وما تعقد من نزوات نفسه .

وإذا كان سبائك يتصور أنه استخدم المرأة لتكوين وسيلة للايقاع بالإنسان في الخطيئة ، فإن هناك كثيرا من غلاة المتدينين يتصورونها أداة من أدوات إبليس في دفع الرجال إلى الزنى ، حتى أن أحدهم ليقسم أنه لما أكل آدم من الشجرة وهو يعقل ولكن حواء سقته الخمر حتى إذا سكر ، قادتة إليها فأكل منها ، (١) . وعلى هذا الخواء في نظرم أس الخطيئة «وهي أول فتنة دخلت على الرجال من النساء» (٢)

وإذا كان الشيطان قد نجح في استغلال حواء ، فدفع بها إلى أن تأكل من الشجرة وزوجها معها ، فيخرجهما بذلك من الجنة ، فإن الشيطان لم ينجح في اتخاف المرأة وسيلته لاغواء يوسف ، ولم يكن يوسف هو ذلك الشيخ الذي يحتاج لشابة أو ذلك المتهاون على متعه ، ولكنه كان من يصدق عليه القول أنه من عباد الله المخلصين وإذا كان الشيطان قد استغل المرأة في أفسد الرجل ، فإنه أيضا استغل الرجل في أفساد المرأة وهذا ما بنى عليه فتحي رضوان فكرة مسرحيته من محاولة الشيطان اغواء عصماء ، لجاء إليها في صورة رجل لم يدفع إليها برجل لأنه يعرف أن أحدا لن يستطيع اغواءها ، فتقدم لنفسه ، وكان المؤلف في ذلك يرى الرجل والمرأة رؤية مشتركة ولا يفرق في ذلك بينهما «وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة» (٣)

---

(١) الطبري ، تاريخ الطبري ، ج ١ ، ص ١١٢ .

(٢) القرطبي ، المرجع السابق ، ص ٢٦٢ .

(٣) سورة البقرة من الآية ( ٢٥ ) .

كما يحذرهما مما مع إبليس ، فلا يخرجكما من الجنة فتشقى ، (١) وكان واضحا بذلك أنهما المقصودان بالخطاب وأنهما وحدة لا تتجزأ ، يجمعهما لفظ «الإنسان» ، لذا كانت عصماء في مسرحية «دموع إبليس» عودة إلى روح النص القرآني ، وليس إلى تخريجات بعض المفسرين .

فإن هذه الفتاة في المسرحية «دموع إبليس» كانت خطرا على ما كرس «إبليس» نفسه من أجله طوال الاحقاب ، فهي تذرت نفسها للفضيلة ، وأصبحت للناس أملا ورجاء ، واجتمع حولها الفقراء والمعذبون ، ووزعت على المحتاجين ما لها ، وحل البائسين ابتساماتها ، وواستهم واحتملت معهم آلامهم ، ولم تفر من الأرض ، ولا من المصدور . حاول الأبالسة أن يضلوها فلم يفلحوا ، وأن يصرفوها عن سواء السبيل ، فأخفقوا جميعا ، ومقطوا واحدا إثر الآخر :

ولم يجد إبليس بدا من أن يقوم بنفسه بعملية أغرائها ، فجاءها على هيئة بشرية في صورة رجل يجمع بين الشباب والفضيلة ، والفضل والوسامة ، والقوة والفتوة وأبدى تعاطفا معها — في البداية — ليكون ذلك مدخلا إلى قلبها ، وكان ذلك خداعا منه . فاطمأنت له . وبعدها أخذ ينفث سمومه ويطلبها صراحة لنفسه كاشفا لها عن شخصيته .

«ولى الله» : ( مجلس متالكا على مقعده ) كانت هذه هي غايته أول الأمر . . . كنت وحيدا ، أفكر الأفكار وأدهو الناس ليجمعوا حولها . . . ولما سمعت عنك ، وعن فضيلتك ، وعن الحب الذى تنشرينه حولك ، استولت على غيرة مدمرة . . . وددت أن أخلص منك ، وأزاستولى عليك . . . ولذلك جئت إليك فى هذه الصورة التى تجمع قوتي كرجل . . .

---

(١) سورة طه ، من الآية ( ١١ ) .



وقوتى كمصاحب عقيدة ..

« مصباء » : ( صارخة ) إذن أنت الشيطان !

« ولى الله » : نعم أنا هو بعينه ! (١)

ويستمر « إبليس » فى ضغوطه على الفتاة حتى تستسلم ، ولكنه لا يستطيع اقتحامها ، فيجتمع الشياطين لمعاونته ، وإخراجه من محنة التردد التى يعيشها ، إلى أن تتجمع قوة إبليس ثانية . وقد ركز المؤلف فى حوارهِ على الصورة الإسلامية كما ترسم لإبليس ، صاحب رسالة تقوم على الكره والبغض والحسد ، وهو يرفع صوته إلى الآبالسة ليعينوه على المرأة « أيها الأعوان ! أيها الآبالسة ! أيها الشياطين ! إلى ، مدوا إلى أذرعكم وأيديكم ... تعالوا حولي ... دعوتى أنظر إليها قطعة من اللحم ... دعوتى أقنعها بلذات الجسد التى هى خلاصة الحياة ... دعوها تتعذب كما تعذب الآخرون ، وكما سيتعذب القادمون ! دعوها تعرف أن الفضيلة بناء من ورق ، وأن أول هبة من ربيع تذروها فى الهواء ... ودعوها تعرف أن القنوت والوزع أو هام الحارين من الحياة ... (٢) استطاع إبليس بعد ذلك أن ينال من الفتاة ، ولكنه لم ينجح فى أن يحصل عليها ، فلقد أفاقت إلى نفسها ، ووقفت قوية صامدة أمامه وكان عليها أن تكيل له الصاع صاعين . ولقد كان انتصار إبليس جزئيا على الفتاة ، ولكن انتقامها منه لم يكن بالهين عليه . فإنها حملت منه وبعد حملها اتحرت ، وتركت له ابنا ليكون حربا على ملكته ، فيكون أداة للخير ، يعجز معه إبليس عن القضاء عليه ، ويحميه من الآبالسة إلى أن ينتهى به الأمر إلى البكاء .

---

(١) مسرحية « دموع إبليس » ، ص ١٩ .

(٢) المسرحية ، ص ٢٧ .



وإذا كانت هذه المرأة قد ردت الضربة إلى إبليس ، فإن هناك فتاة أخرى هي ثريا في مسرحية « عبد الشيطان » كانت تقف في وجه الشيطان ، بمحاولتها شد طوبوز إلى الخير ، وهي لم تنجح في إنقاذه بينما نجحت مرجريت في إنقاذ فاوست الجديد من برائن لوسيفر ، وأفسدت عليه صفقته مع « فاوست الجديد » وكان إيمانها هو القوة التي أعانتها على مواجهة الشيطان ، والنخلص من سيطرته .

ولم تكن مواجهة إبليس للإنسان تمن أنه قادر على كسبه إلى صفه . فلقد تمسك السيد المسيح وأخذه « إلى جبل عال جداً وأراه جميع ممالك العالم ومجدها وقال له : أعطيك هذه جميعاً إن خررت وسجدت لي . حيثئذ قال يسوع : اذهب يا شيطان ، لأنه مكتوب للرب إلهك تسجد وإياه وحده نعبد ، (١) . ورفض السيد المسيح عرض إبليس لأنه كان يعرفه ويعرف طريقه . ولم يكن الصياد في بداية لقاءه بالجنى في مسرحية سليمان الحكيم يعرف كنه الجنى ، ولم يكن يعرف إلا أنه مقتول لا محالة قبل الاتفاق معه لينقذ حياته بذهابه إلى سليمان ، وطلبه العفو عن الجنى ، ولكنه بعد أن خبره جيداً رفض التعامل معه ، ورفض ما عرضه عليه الجنى . وكان عرضه أقرب إلى ما عرضه إبليس على السيد المسيح ، فقد مناه بأن يجعله ملكاً ، وأن يزوجه من حبيبته أرملة سليمان ، وأن يأتي له بالمجد والسلطان في مقابل شيء واحد هو صحبته للجنى ، ولكن الصياد يرد ببساطة وبعنف بأنه يتمنى لو يستطيع أن يحبس في شبكته .

« الجنى » : دع الحق اضغ إلى... أنا الآن حر... حر من كل القيود... لا سيد ولا عمل... فما تقول لو جعلتك ملكاً على هذا الشعب ، وزوجتك من حبيبته اليوم ، وهي أرملة سليمان... وفتحت لك الكنوز وأتيت لك بالمجد والسلطان .

---

(١) انجيل متى ، الاصحاح الرابع ، وانجيل لوقا ، الاصحاح الرابع

« الصياد ، : ٤ ... »

« الجنى ، : لماذا تنظر إلى هكذا ١٤ »

« الصياد ، : آه لو استطعت أن أحبسك فى شبكتى هذه ... (١) »

ولا يتوقف الأمر لدى الصياد عند الأمانة بأن يحبسه فى شبكته ، ولكنه يعلن له أن الحرب مستمرة بينهما ، وأنها لن تنتهى ، وستبقى إلى نهاية الدهور والأجيال :

« الجنى ، : إلى متى أيتها الصياد ؟ ... »

« الصياد ، : ( باسم ) إلى نهاية الدهور والأجيال (٢) »

ولم يكن الصياد هنا نبيا ، ولكنه كان إنسانا عاديا ، ومع هذا فلقد خشى الجنى منه . ولم تكن أدوات الصياد فى مواجهة الجنى سوى قناعاته الشخصية بأنه إنسان قادر على مواجهة حتى الشيطان نفسه .

لقد وصف إبليس الإنسان بعد أن عاش تجربة إنسانية مع امرأة من البشر: بأن الإنسان هائم لا يفهم ... فنحن نراه متهاككا على أسباب اللذة يخاف ويرتعد لكل خطر ... راغبا عن كل جهد ، باحثا عن الراحة ... وفجأة لا يكاد يجد من يقوده إلى مواطن الخطر والتعب ، حتى ينقلب كالمارد ، يجموع فلا يشكر ، ويصاب بالآلام ويتخطفه الموت ، فيثبت ثبانا عجيبا ، (٣)

وانتهى ذلك بإبليس إلى أن يعلن : أنا أشك فى نفسى ، وبمعنى آخر أشك فى

---

(١) مسرحية « سليمان الحكيم » ، ص ١٥٣

(٢) المسرحية ص ١٥٦

(٣) مسرحية « دموع إبليس » ، ص ١١٠

الرسالة التي نصبت نفسي لها .. هذه هي المرة الثانية التي أعترف فيها هذا الضعف..  
ولكنني في هذه المرة أحس بنوع من الضعف أكثر لإيلا ما .. أعترف لكم أيها  
الإخوان أنني أتعذب ، أنني أنسلخ عن طبيعتي ، أنني أفهم الإنسان اليوم ،  
وأحترمه ، أحترم كفاحه من أجل الفضائل التي نصرفه عنها .. كنت أرى  
الإنسان حقيراً تافهاً ، يحيا للذات بدنه .. سهلاً ، ولكنني اليوم أراة عظيماً ..  
لقدت عرفت العذاب الذي يتحملة عرفت أن لحياته معنى ، إنه يسير . ويتعثر .  
أنه يقف ويقع . إنه ينجح ويخفق . إنه يأمل ... يأمل دائماً في الغد ،  
والمستقبل ... (١) . لقد اعترف للشيطان بقوة الإنسان ، أما الإنسان ، فإنه  
أدرك في النهاية عجز إبليس ، يذكر زعرور تابع زبرجد لسيده أنه كان يحسب  
الشياطين قبل أن يعيش بينهم مخلوقات ماكرة خبيثة ، فإذا به يتبين أنهم لا يعدون  
أن يكونوا مخلوقات ضعافاً لا حول لها ولا قوة .

« زعرور : ... ولكن إئذن لي أن أقول لك شيئاً ، كنت أحسب ، في  
سالف أُمري ، قبل أن أعيش مع الشياطين ، أن هذه المخلوقات  
ماكرة خبيثة ، فإذا بي يتبين لي أنهم لا يعدون أن يكونوا  
مخلوقات ضعافاً لا حول لها ولا قوة .

طغيان : أتقول إن الشيطان لا حول له ولا قوة ؟ (٢) .

ومع أن الإنسان انتصر عليه ، فإنه ما زال يرد إليه السر ، ويذكره دوماً ،  
هل أنه سبب مصائبه ، لقد سكرت أزامير ، وأمسكت بسيف زبرجد فأصابته ،  
فحمل عملها على أنه من عمل الشيطان ، بينما كانت الشياطين في أجازة عن إغواء

---

(١) المسرحية : ص ١١١

(٢) المسرحية : ص ٧٢

الإنسان لمدة ثمانية عشر عاما ، ولم تكن أزاير على علم بالشیطان ، لذا فهي تسأل وما شأن الشیطان فیم عملت ١٩ وهي التي ضربت بالسيف ، یجیبها زبرجد : بأنه هو الذي یحرك یدها (١) :

ولا یعتمد « تیمور » فی هذا على المعتقد السائد بین الناس فی تصورهم قدرة الشیطان على الحركة داخل الإنسان ، وهو هنا یفسره ویوضحه . فإن حركة الإنسان نابعة منه ، وليس من قوة خارجة عنه ، بینما باکثیر یعتقد الإیمان بفكرة : أن الشیطان یجرى من الإنسان یجرى الدم .

وبتضح من الحوار الدائر بین ماروت وهرمس فی مسرحية « ماروت وماروت » لباکثیر أن الملائكة التي تعاملت مع إبليس أيام أن كان یعمل فی خدمة الله لیست لها خبرة به بعد خروجه من الجنة ، لذا فهرمس یحذر ماروت وصاحبه من قدرة الشیطان على اقتحام الإنسان :

« ماروت : لعل هذه التجربة ترفعنا عند ربنا مقاما علیا ..

هرمس : أما وقد اخترتما هذا السیل فإنی أنصحكما أن تتجنبنا مواقع الزلزل جهد ما نستطیعان ، فإن الشیطان یجرى منا یجرى الدم (هـ) . . ورب صغيرة لا نأبه لها جرتنا إلى كبيرة تنخر لها الجبال .

---

(١) المسرحية : ص ١١٦

(هـ) هذه العبارة بنصها من العبارات التي ذکرها ابن الجوزی ، جمال الدین أبی الفرج عبد الرحمن فی کتابه ( تلخیص ابلیس ) سنة ١٩٢٨ ، القاهرة : مطبعة النهضة ، ص ٣٤ .

ماروت : شكرا لك على جميل نصحك ، وإن وجودك معنا يزيدنا  
طمأنينة ، (١) .

وإذا كان باكثر يؤمن بالاعتقاد الإسلامى الشائع من قدرة الشيطان على  
التزوغ فى الإنسان ، فإن تيمور لم يخرج عن الإسلام ، وهو يجعل من الإنسان  
أشطر من إبليس وأقدر ، فإن أحد المفسرين المحدثين لذكر د أن شياطين  
الإنس لأقوى شرا وأشد ضررا من شياطين الجن ، وجل فسادهم منهم ، وشرهم  
رؤساؤهم من الملوك المستبدين والعلماء المنافقين ، والعباد الجاهلين الدجالين ،  
والأغنياء المتكبرين ، والشعراء الغاوين ، ويوم القيامة يلعن بعضهم بعضا ويتبرأ  
بعضهم من بعض ، ويتحاجون فى النار كما أخبرنا الله تعالى فى سورة البقرة  
وإبراهيم والعنكبوت وسبأ والصفات والمؤمنين . فإن شيطان الجن يخنس  
وينزوى ويترك موسوسه إذا ذكر الإنسان : الله تعالى بقلبه ولسانه ،  
أو بقلبه فقط ، وكذا إذا تذكر أن هذه الوسوسة منه ، وأما شيطان الإنس فلا  
يخنس ولا يرجع عنك ، وإن ذكرت الله وذكرت به ، (٢) ولقد اعترف هاروت  
وماروت بعظمة هذا الإنسان بعد أن خاض هذين الملكين تجربة إنسانية فى عالم  
الإنسان ، يعترف هاروت لصاحبه بأن الملائكة كانوا يجهلون حقيقة الإنسان  
قبل أن يحياها مع صاحبه . ويوضح له أنهم أنكروا على أبناء آدم ما يصعد من  
سوى أعمالهم حتى أنهم خاطبوا رب العزة فى ذلك ، ظأ منهم أنهم أفضل من  
الإنسان ، ولو عرفوا حكمة الله الكبرى فى الإنسان لنكسوا رؤوسهم خجلا ،  
ولكان دعاؤهم الذى يدعون الله به فى السموات ، تباركت يا خالق الإنسان ،  
بارك اللهم فى الإنسان :

---

(١) مسرحية د هاروت وماروت ، ص ٢

(٢) محمد رشيد رضا ، تفسير الفاتحة ، ١٣١٣ هـ ، القاهرة : مطبعة المنار



«ماروت» : كما نجهل حقيقة الإنسان . اهدنا هذا ..

«ماروت» : زدنى بياناً ..

«ماروت» : أنكرنا على بنى آدم ما يصعد من سوء أعمالهم حتى خاطبنا رب  
العزة فى ذلك ، ظناً منا أننا أفضل منهم . . . ولو  
عرفنا حكمته الكبرى فى الإنسان لنكسنا رءوسنا خجلاً ولكان  
دعاؤنا الذى ندعو الله به فى السموات ، تباركت يا خالق  
الإنسان ، بارك اللهم فى الإنسان .. (١)

وتزداد صورة الشيطان وعلاقته بالإنسان فى المسرح المعاصر وضوحاً، إذا امتد  
ال نظر إليها أيضاً خلال تأثير العلاقة الخاصة بين الشيطان والإنسان فى أسطورة  
فاوست على مؤلفى المسرح، وكيفية مزجهم لها بفكرهم الدينى .

— ١ —

يتضح من صورة العلاقة بين الإنسان والشيطان أن قصة الإنسان الذى باع  
نفسه للشيطان ليست غريبة على المجتمع المصرى . وعلى أساس هذه الفكرة بنيت  
أسطورة فاوست . وإن كان قد ذكر أن فاوست كان شخصاً موجوداً (٢) ،  
وحكى حول حياته القصص التى نمت حتى أصبحت أسطورة متكاملة تتماق  
بالتفكير الدينى . ولقد تقبها المجتمع الأوروبى واحتفى بها .

وقصص الذين باعوا أنفسهم للشيطان وتوجد فى كل القصص الشعبى لشعوب  
أوروبا ، (٣)

(١) مسرحية ماروت وماروت ، ص ٥٤

(١) Goeth, Faust., translated by A.G. Hatham, 1901, London : J M. Den, .p. XIII..

(٢) Spence, L , An Introduction to Mythology, 1931, London : Harrap, p.. 228..

والعلاقة بين الإنسان والشیطان تاریخها الطویل فی الإسلام منذ بدء الخلیقة . وكانت أكل صورة لهذه العلاقة فی وضوحها هی علاقة سلیمان بالشیطان . ولقد تحدث المفسرون عن الشیطان حدیث عالم به عارف بأموره ، وقد روى بعضهم أن الشیطان كان كثیف الجسم فی زمن سلیمان ، وبشاهدة الناس ثم أنه لما توفي سلیمان وأمات الله ذلك الجنس وخلق نوعا آخر لطیف الجسم بحيث لا یرى ولا یقوى علی الأعمال الشاقة ، (١) .

وانتقلت هذه الصورة بکاملها إلى الأدب الشعبي ، فامتلا أقاصيص عن الجن . ویدکر فی أحد القصص المرتبطة بسيرة سیف بن ذی یزن أنه كان فی ذلك الزمان وذلك العصر والأوان الإنس یصحبون الجن ، والجن یصحبون الإنس ، ویحدثون معهم ولا یفزعون منهم ، ولا یمنعون بعضهم عن بعض ، ویظهرون علی وجه الأرض إلى زمن سید الملاح ورسول الملك الفتح سید الانام (٢) . وأهم ما یختلف فیة عبارة التفسیر عن عبارة السيرة ، هو تغییر عصر سلیمان بعصر النبی صلی الله علیه وسلم .

ولم تخرج مسرحية مارلو ومأساة الدكتور فاوستس ، ومسرحية « جوتیه » فاوست عن الإطار المسیحی ، وهما — إذا أغفلنا الأصول المسرحية التي تتعارض تعارضا أصیلا مع الإسلام — یقتربان کثیرا من المعتقد الاسلامی ، ذلك أن الخطوط العامة للأسطورة لا تختلف فی صورتها کثیرا عن التصور الاسلامی ، فإن قصة الرجل الذی استسلم للشیطان وأصبح حلیفا له تجدد صداها داخل المساجد والكذس علی حد سواء . كما أن هناك قصصا أخرى تمثل الوجه المقابل لها ،

---

(١) النیسابوری ، المرجع السابق ، ج ٢٣ ، ص ١٠٤ .

(٢) سيرة سیف بن ذی یزن ، ص ٤٧ .

وهى لا تقل ذبوعا عنها ، وهى قصص الرجال الذين قاوموا الشيطان وحاربوه  
واتصروا عليه .

ولهذا لم يكن غريبا أن تجد أسطورة فاوست أرضا خصبة في المسرح المصرى ،  
فتناولها كل من « محمد فريد أبى حديد » ، فى مسرحية « عبد الشيطان » ، و « على  
أحمد با كثير » ، فى مسرحيته « فاوست الجديد » . وكان تناولهما للأسطورة تناولاً  
مباشراً ، كما تأثر بها توفيق الحكيم فى مسرحيته « سليمان الحكيم » ، تأثراً  
واضحاً . وظهر تأثيرها لدى كل من « محمود تيمور » ، فى مسرحية « دموع إبليس » ،  
وعلى أحمد با كثير فى مسرحية « هاروت وماروت » ، فقد اتفق هؤلاء المؤلفون  
جميعاً على صدورهم فى رؤيتهم لفاوست من المناطق الفكرية الإسلامية ، فهم جميعاً  
مسلمون . ولا أعنى بذلك أنهم دعاة للفكر الإسلامى ، وإنما أعنى أنهم جميعاً  
متأثرون بذلك الفكر فى رؤيتهم لفكرة فاوست . كما أنهم جميعاً التزموا بالموقف  
الإسلامى فى رؤيته لعلاقة الله بالشيطان ، وفى أن الشيطان لم تعد له صلة مباشرة  
بالله منذ طرد إبليس من رحمة الله ، فهو لم يعد يلتقى بالله أو يتحدث معه كما  
يرى فى سفر أيوب ، وإنما هو مسير موجه فى محاولة دفع الإنسان للخطيئة دونما  
حاجة لإذن من الله فى كل محاولة يقوم بها ، فهى قدره الذى اختاره .

وكانت نتيجة لهذه الرؤية أن الموقف الذى بدأ به جوتيه مسرحيته بحوار  
بين الله والشيطان ينتهى بأن يراه من الله أن فاوست سيأبى عن طاعته ، ويطلب الشيطان  
من الله أن يأذن له كي يحجره برفق إلى طريقه وسنته ، فأعطاء الله الإذن بذلك  
وهو على يقين أنه سيضطر فى النهاية إلى الفشل ، وأنه سيترف بأن الرجل الصالح  
مهما أظلمت بصيرته لا يلبث أن يهتدى إلى السبيل الأرشد ، والطريق الأقوم :

« الرب » : لا ضير أنى منحتك سؤالك وخليت بينك وبينه ... حاول إن  
استطعت أن تحول تلك الروح عن يذوعها الاسمى واجذبها إن

قدرت إلى حضيضك ، ثم لتقف ذليلاً صاعراً حين يضطرك فشلك  
وعجزك إلى الاعتراف بأن الرجل الصالح — مهما أظلمت  
بصيرته — لا يلبث أن يهتدى إلى السبيل الارشد والطريق الاقوم  
«إبليس» : حسن جداً ! إن هذا الامر لن يدوم طويلاً ، ولست أخشى أن  
أخسر الرهان . ومتى أدركت غايته فأذن لي بأن أسر وأفتخر  
بما أحرزت من النصر . . . . . ولسوف يأكل التراب بلذّة وشهية  
كما تفعل الحية التي تجمعني وإياها أواصر القرابة ، (١)

ويغير الحكيم في صورة هذا الرهان إذ ، يجعله بين «سليمان» نفسه الممثل  
لشخصية «فاوست» وبين «ملكة سبأ» وكان أساس هذا الرهان قائماً على  
معرفة مدى إمكانية «سليمان» أن يغير من قلبها فقد كانت المرأة تستكثر عليه  
ذلك . ولكن «سليمان» الذي أعطى القدرة على أن يسخر الريح ، وأن يحملها  
على بساطه السحري ، وأن يخاطب الطير ، والحيوان ، يرى في نفسه القدرة على  
صنع هذه الاعجوبة ، بينما المرأة تتحداه في أن يكون ذلك في قدرته .

«سليمان» : هنئاً لك به ... لكن اعلمى أنى لو أردت حقاً أن أظفر بقلبك  
ما امتنع على ذلك ! ...

«بلقيس» : أو تستطيع ؟ ...

«سليمان» : إن الذى استطاع أن يرتفع بك إلى قمم السحاب ، وأن يسخر  
الريح فى حملك ، لتقدير أن يهبط إلى أعماق نفسك ، وأن يغير  
ويبدل فى صفحات قلبك ! ...

---

(١) غوته ، فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد ، ١٩٢٩ ، القاهرة ، لجنة  
التأليف والترجمة والنشر ، ص ٥ .

« بلقيس » : ( في شبه سخرية ) إنني لحريصة على رؤية هذه الأعجوبة ! ...  
( تنهض )

« سليمان » : سترينها ! ...

« بلقيس » : إلى اللقاء إذن ... (١)

انساق « سليمان » وراء قدرته ، وأخذته العزة فحاول كسب الرهان ، فسقط ولم يكن ذلك السقوط برهان متفق عليه مع الشيطان وإنما سار هو وراءه ، واستخدم الجنى في ذلك .

أما « محمود تيمور » في مسرحيته « أخطر من إبليس » فإن الرهان فيها مغاير تماماً لصورة الرهان في « فاوست جوتيه » ، فلم يكن الرهان مباشراً وإنما تم في صراع حول وصية قطب الشياطين لخليفته « بزهول » ، فقد أوصاه أن يفتح فتحة جديدة ، وأن يشق أفقا بكرا ، ويأتى للناس بمعجزة تثبت لهم — أى الشياطين — أهل للخير . فتصارع الشياطين حول هذا ، واعترض كثير منهم على ذلك فإن هذه المحاولة لا تدخل في نطاق ما كلفوا به من عمل ونيط بهم من مهمات ، ويرى « أرقط » كبير مستشاريهم أن زعيمهم الجديد يكلفهم ما لم يألفوا وما لم يخطر لهم ببال . فهي محاولة مكفول لها الاخفاق ، ومروق عن الدستور الشيطاني المقرر ، وتمرد على شريعة إبليس الأعظم ، وحيدة من طريق أسلافهم الموقرين بينما كان يرى بزهول أن هذا ليس مروقاً ولا تمرداً ، فإن عليهم أن يحاولوا هذا الطريق الجديد :

« أرقط » : هذه محاولة لا تدخل في نطاق ما أوصدنا من عمل وما نيط بنا من مهمات ، فأنت تكلفنا ما لم نألف

---

(١) مسرحية سليمان الحكيم ، ص ١٠٢ ، ١٠٣



وما لا يقع لنا ببال ... نحن نصلح البشر ؟ ...  
( يتضحك ) محاولة مكفول لها الاخفاق

« بزعبول، ( غاضبا ) : علينا أن نحاول فحسب .

« أرقط، : هذا مروق عن دستورنا الشيطاني المقرر ، وتمرد  
على شريعة إبليس الأعظم

« بزعبول، ( صائحا ) ، : لامروق ولا تمرد ...

« أرقط، (متعاليا بصوته) : تلك حيدة واضحة عن طريق السلف الموقر (١)

واتهى الأمر بهم إلى قبول المحاولة وكان البعض يريد لها النجاح ، والبعض  
الآخر لا يريد ذلك . وبدأ الأمر في صورة رهان غير معطن ، مؤداه معرفة مدى  
قدرة الشياطين على إصلاح البشر ، . وهي فكرة ليست مختلفة عن الرهان في  
فاوست ، ولكنها عكسية تماما . استبدل فيها المؤاف محاولة « إبليس » لإفساد  
« فاوست » إلى محاولة الأبالسة لإصلاح الناس .

ويكون الرهان في مسرحية « هاروت وماروت » ، ملائما للفكر الإسلامي  
ومستمدًا منه . فانه لم يكن رهانا بين الشيطان والله وإنما كان رهانا بين الله  
والملائكة . فقد روى أن هاروت وماروت « طعنا على أهل الأرض في أحكامهم ،  
ف قيل لهما اإني أعطيت بنى آدم عشرا من الشهوات ، فبها يعصوني . قال هاروت  
وماروت : رنا لو أعطيتنا تلك الشهوات ثم نزلنا لحكمنا بالعدل » (٢) وباستثناء  
هذه الرواية فإن الروايات تجمع على أن الذي اعترض على الحال الإنسان هم

---

( ١ ) السرحية أشطر من إبليس ص ٢١ .

( ١ ) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، ٢٩٧١ : القاهرة دار الشعب ،

ص ٣٠٢ ، ٢٠٢ ،

الملائكة جميعا وليس هاروت وماروت فقط ، وقد روى عن الرسول على أنه صلى الله عليه وسلم أن الملائكة قالت : يا رب ، كيف صبرك على بنى آدم في الخطايا والذنوب؟ قال : إني (١) أبتليتهم وعافيتكم . قالوا : لو كنا مكانهم ما عصيناك

اختار با كثير هذه الرواية لتكون أساس مسرحيته « هاروت وماروت » .  
وحدد عدد الملائكة بثلاثة أشخاص وليس اثنين هما هاروت وماروت وعزريائيل .  
تبدى هذا الموقف في حوار بين هاروت وماروت وهرمس رجل الله في بابل :

« هاروت » : إن إخواننا الملائكة لما رأوا ما يصعد إلى السماء من أعمال بنى آدم السيئة أنكروها وقالوا : هؤلاء الذين جعلتهم خلفاء في الأرض واصطفيتهم فهم يعصونك .

« هاروت » : فقال عز وجل : لو أنزلتكم إلى الأرض وركبت فيكم ماركبت لفعلتم مثلما فعلوا .

« هرمس » : ( كأنما شاقه الحديث ) هيه ثم ماذا ؟

« هاروت » : قالوا : سبحانه ما كان ينبغي لنا نعصيك .

« هاروت » : فقال تعالى اختاروا ثلاثة من خياركم أميطهم إلى الأرض (٢) .

يذكر من روى من المفسرين أنهم كانوا ثلاثة من الملائكة أن ثالثهم استقال منهم فأقيل (٣) . وكان ذلك يعنى خشية الفتنة .

---

( ١ ) المرجع نفسه ، ص ١٩٩ .

( ٢ ) على أحد با كثير ، هاروت وماروت ، ( بدون تاريخ ) ، القاهرة :

دار مصر للطباعة ، ص ٣٥ .

( ٣ ) المرجع السابق ، ٢٠٢ .

صور با كثير هذا الملاك بصورة الخائف من الفتنة بعد نزوله إلى الارض  
وأعطاء اسم عزريائيل فانه كان أشد انبهارا من زميله بجمال الملكة وأخذ  
يرنو إليها في ذهول .

لأخذ زميله ماروت عليه ذلك فأخذره الفتنة . وقع هذا التحذير في نفسه  
فقرر أن يستعفى نفسه من هذه المهمة وطلب منهما ذلك :

« ماروت » : لعزريائيل الذي كان أشدهم انبهارا بجمال الملكة والذي  
يرنو إليها الآن في ذهول ما خطبك يا عزريائيل؟ وماذا هناك ؟

« ماروت » : إياك أن تقع في الفتنة من أول يوم .

« عزريائيل » : ( في عصبية مفاجئة ) استغفر الله .. اسمي يا أخوي يجب  
أن نعود إلى السماء ...

ماروت : نعود إلى السماء ؟

عزريائيل : في الحال قبل أن تلتهمنا الفتنة في الأرض .. (١)

ويغادرهما عزريائيل ويمضي إلى السماء ليبقى الملكين ماروت وماروت على  
الأرض ليعيشا الرهان بين الله والملائكة في تجربة يخوضانها مع البشر .

\*\*\*

تأخذ صورة « فاوست » في مسرحية أبي حديد «عبد الشيطان» ، ومسرحية  
با كثير « فاوست الجديد » صورة مختلفة عما في مسرحية «جوتيه» ، وإن استمد  
المؤلفان أصلهما منها .

لم يلتزم أبو حديد في مسرحيته بالمكان الذي وقعت فيه أحداث

---

(١) المسرحية ص ١٣

مسرحة جوتييه ، فإنه اختار له أرض الترك<sup>(١)</sup> في أطراف بورانيا<sup>(٢)</sup> عاصمة بورانيا<sup>(٣)</sup>. ولكن صورة المكان الذي عاش فيه فاوست أبوحديديقرب من صورته عند جوتييه . فهو حجرة متواضعة فيها بعض الأثاث الحقير والذي يتكون من مائدة عليها أدوات مبهثرة ، وكتب ملقاة بغير نظام ، وأوان للشاي مختلفة الأشكال وكمكات في طبق . وحول الغرفة أرفف عليها كتب قديمة ودوايب كتب رثة الهيئة وكراسى موضوعة بغير نظام ، وضع على بعض منها كتب ، وعلى بعضها الآخر قطع من الملابس . وكان المؤلف ينقل المنظر كما توحى به المسرحية ، فلدى جوتييه يظهر فاوست جالسا على كرسية أمام مكتبه قلعا في غرفة ضيقة مرتفعة السقف<sup>(٤)</sup> . يصف هذه الحجرة بأنها سجن . ويفهم منه أنها غرفة رطبة لئلا يدخلها إلا القليل من ضوء الشمس ويحجبه عنها زجاج ملون ويألفها إلى سقفها كتيان من الأسفار سلطت عليها الأرضة ، وامتلات أرجاؤها بالنايب والزجاجات والصناديق ومختلف الآلات أما أثاثها فعتيق حقير<sup>(٥)</sup>.

كانت ظروف « فاوست » باكثر ، أحسن بكثير من ظروف صاحبيه فان منزله خير من حجرتيهما ، يبدو عليه اليسار على الرغم من أن حجرة مكتبه يسودها القوضى ، لا بسبب الفقر وإنما لعدم وجود سيده .

---

(١) عز الدين اسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ( بدون

تاريخ ) القاهرة : دار الفكر العربى ص ٢١٩

(٢) (٣) مسرحية عبد الشيطان ، ص ٥

(٤) فاوست ص ٧

(٥) المسرحية ص ٨

وإذا نظرنا إلى شخصيات كل من المسرحيتين فإنها في مسرحية أبي حديد « عبد الشيطان » بعدت كثيرا في أسمائها عن شخصيات جوتيه فلقد نقل شخصيات الأسطورة في عالمهم الأسطوري إلى الواقع المعاصر له ، وسماه بأسماء تركية ليلائم بين المكان والأسماء ، فجعلهم شخصيات معاصرة في مجتمع معاصر ، وأصبح « فاوست » هو « طوبوز » و « مرجريت » هي « سادي » وغير من اسم الشيطان لدى « جوتيه » وهو المسمى « مفستوفوليس » إلى « لاهرمين » وهو اسم إله الظلام في الديانة الزرادشتية والذي يتصارع مع « أهورا مزدا » إله النور والذي سينتهي به الأمر هو وملائكته في الصراع الختامي إلى أن يقدفوا باهرمن وشياطينه في الجحيم ويحرقوه تماما ، (١) . ولم يكن لاهرمين في المسرحية الدلالة التي كانت له في الديانة الزرادشتية ، فانه هنا يحمل الصورة الإسلامية لإبليس .

لم يختلف با كثير عنه كثيرا في ذلك ، فانه سمي الشيطان باسم « لوسيفر » وهو الاسم الذي تطلقه الديانة المسيحية على الشيطان ولم يكن هذا الاسم يعني أيضاً سوى إبليس في صورته الإسلامية غير أن « با كثير » استخدم بعض أشخاص الأسطورة كما هم ، فبطل مسرحيته هو « فاوست » ولم يكن عنوان المسرحية « فاوست الجديد » تعطى مدلولاً جديداً فان فاوست « با كثير » هو نفسه فاوست جوتيه ولكن في صورة إسلامية يقسم بالتوراة ويدين بالمسيحية بينما يفكر بطريقة إسلامية .

وفي المسرحية شخصية « فاجنر » ولكنه لم يكن صديق فاوست كما هو لدى جوتيه وإنما هو يعمل خادماً له ، كما كان لدى مارلو في مسرحيته .

---

(١) Noss, J., Man's Religions, 1964, New York : The macmilan, «p. 468».



احتفظ المؤلف باسم « مرجريت » التي أحبت فاوست في مسرحية جوتيه وجعل لها دورا كبيرا لا يقل عن دورها في مسرحية جوتيه .

ولم يغير المؤلف من سن فاوست فجعله كما كان لدى جوتيه كبيرا في السن، وكان هذا ما أداه إلى أن يشترط على الشيطان أن يعيده شابا في سن العشرين إذا أراد أن يوقع معه اتفاقا .

« فاوست : وأريد أن أرجع إلى سن العشرين .

الشيطان : موافق ، موافق ، كل ما تشتهي نفسك فأنا موافق ، (١)

ويختلف الموقف هنا عن فاوست جوتيه إذ أن مفستوفوليس « أخذ فاوست إلى ساحرة لتعيد إليه شبابه ، بينما لم يكن « فاوست الجديد » محتاجا لأن يجعل لوسيفر يأخذه إلى ساحرة ، ذلك أن إبليس في الصورة الإسلامية منع قدرات هائلة قبل غروجه من الجنة .

وكان طوبور — عند أبي حديد — على عكس ذلك شابا لم يحتج معه لاهر من إلى أن يعيده إليه شبابه .

أخذ كل من أبي حديد وبا كثير صورة فاوست القلق من جوتيه ، وإن اختلفت أسباب قلقه لدهما، فنذ البداية يظهر فاوست جوتيه قلقا وهو يحدث نفسه ، حوارا طويلا ، فهو يشعر بفتور في همته بعد أن قضى عشر سنوات وسط تلاميذه ، وهو يحس الآن أنه كان يخادعهم دون أن يقدم لهم فائدة تذكر ، إنه يتفوق على زملائه ولكن هذا لا يمثل قيمة حية بالنسبة إليه ، فهو لا ينزعج من ذكر الجحيم والابالسة ، ومع ذلك لم يستطع الحصول على علم نافع ، ودفنه جوعه الفكري

---

(١) فاوست الجديد ، ص ١٦ مكرر .

والفلسفى للإنحراف إلى السحر عله يحبط علما بكثير من الأسرار<sup>(١)</sup> أما طوبوز  
فان الحرمان المادى والعاطفى هما اللذان أدبها به إلى القلق ، إنه يشعر أنه يضع  
عمره هباء وسط الكتب حتى ضعف نظره وأصبح التعب ينتابه عند القراءة .

« طوبوز : ( يقرأ جالسا على كرسى ثم يرمى بالكتاب على مقعد مجاور  
فى شيء من العنف ) . أف . . . ( يفرك عينيه ) لا بد لى من  
نظارة ، هذه القراءة تتعبنى . . ( يقوم نحو المائدة ويبحث فى  
الكتاب حينا ) ومع ذلك فإذا أقرأ ؟ ما هو إلا هراء أضيع  
عمرى فى مثل هذه القبور ،<sup>(٢)</sup>

ثم يدخل عليه « كلى » أحد زملاء دراسته ولم يكن كلى من النابهين فى حياته  
الدراسية بل كان يحب اللعب على العكس من طوبوز ، وهو يعيش الآن متمتعا  
بحياته . وقد خطب « كلى » زميلات دراسته ، وهى فتاة من السراة فضلا  
عن أنها جميلة ، يعلم طوبوز ذلك منه كما يعلم أيضا أن زميلهما « كلى » استطاع  
أن يسخر أشعة الشمس لتوليد الكهرباء وأن هذا الاختراع سيمنحه الجراة على  
خطبة « ثريا » ، وهى فتاة يعرفها طوبوز جيدا « جميلة الصورة ونفسها أجمل ،  
وإن كان يريد أن يقتل من شأنها أمام صاحبه .

يخبر « كلى » « طوبوز » أنه على موعد مع خطيبته « سادى » فى  
منزله ، وأنها قادمة للحضور الآن فيقوم بإعداد كرسى لها وينظفه بينما يقوم كلى  
إلى النافذة مترقبا حضورها ، وحين يراها قادمة ، يسرع خارجا لاستقبالها وبعد

---

(١) فاوست ، ص ٨ .

(٢) مسرحية عبد الشيطان ، ص ٥

أروجه يضع طوبوز يده على رأسه متألماً وتخرج مشاعره في حوار داخلي سموع يظهر حزنه وحسده ، فإنه يشعر أنه لم يبق له من أمل في « بورانيا » ينظر إلى النافذة فيراها يسيران معا في مرج فيعود بنظره إلى الغرفة متحدثا في لم أنه يبق له سوى الكتب الكالحة فهي أصحابه وصاحباته رغم أنه يبدى عدم احترامه لها ويصفها بأنها الوجوه الصفراء التي تمثل الأجداث والقبور « كلدي » : ( يقوم إلى النافذة وينظر إلى الخارج ) هاهي تماما في موعدها ( يسرع خارجا ) .

« أوبوز » . يضع يده على رأسه متألماً ( سادي ! سادي ! أنت الأخرى ... ألسن رجلا أولف الكتب التي لا تباع .. ؟ ماذا بقى لي من الأمل في بورانيا؟ ( يذهب إلى النافذة ) ... هما يسيران معا في مرج ( ينظر حول غرفته ) لا يبقى لي سوى هذه الكتب الكالحة . هذه هي أصحابي وصاحباتي . هذه الوجوه الصفراء التي تمثل الأجداث والقبور » (١)

وكان من الواضح في هذا الحوار أن قصور طوبوز عن تحقيق مطمح حياتي يؤثر في أعماقه فيدفعه إلى أن يقف عن يسعدون في حياتهم هذا الموقف الحاسد ، فهو يعيش بين كنهه بغير اقتناع بفائدتها . وحين يذهب « كلدي » و « سادي » يعود إلى مقعده متهاكاً ، فقد كانت رؤيته لاثنين من السعداء تبعث فيه الضيق والكآبة . وضع طوبوز رأسه على يديه ثم رفعها بعد قليل وقام بعنف ، وذهب إلى مكتبه وأخرج مسدسا وأخذ ينظر إليه وهو يقلبه في يده ، ثم تمهل ليعيد النظر إلى حياته ، يعود المؤلف بهذا الموقف إلى فاوست جوتي الذي ضاق

---

( ١ ) المسرحية ، ص ١٦ ، ١٧

بحياته ، فكما كان فاوست يرى حياته هباء فكذلك كان طوبوز يرى حياته  
سخيفة ، دارا موحشه ليس هو فيها سوى رجل أجنبي ، ثم يقوم ويسير  
مضطربا متعبا ، فكل شيء في هذه الحياة يؤله ، ويشعره بأن « بوراينا » تضيق  
به حتى حجراته يختنق فيها ويشعر بأنها تريد أن تطبق عليه بجدرانها ويتصور  
كذلك أن الكتب أحداث تحوى الرمم وأنها تسخر منه . ويرى أن كلمة « أديب »  
التي يطلقها الناس عليه كلمة سخيفة أما سادى فقد كانت تضحك عندما تسميه أستاذها ،  
لقد كانت تراه كذلك وهما يقرآن معا ، وكذلك حين كانت ترسل إليه خطاباتها  
وتصفه بأنه مدهش ، كانت هذه الكلمات تدفعه إلى العيش ، أما الآن فإنها تحب  
كلدى اللاحق الغبى — فى نظره — ويرى أن ذلك الحب تم لأنه استطاع أن  
يكون مكرتيرا لكروان باشا صاحب أكبر مناجم بورانيا ، وهو بهذا يستطيع  
أن يكون هو نا لايبها عند سيده ، ويصب طوبوز عليها حقه ، ويصرح بأمنيته  
فى أن يحطم قلبها . وهو يهتف « الوفاء » ، « الكرامة » ، « الفضيلة » ، ويضحك  
ثانية وهو يكمل هتافه « العبقرية » ، و « النبوغ » ، وهو يرى أن عليه أن يهتف  
بالشيطان فهو أولى بندااته ، ثم يجلس على الكرسي ويتأمل المسدس ويرفعه إلى  
رأسه ، ثم يتردد ويحين ، ثم يسمع نقرة فيضع المسدس وينظر نحو الباب فيكون  
القادم هو الشيطان نفسه (١). استخدم المؤلف كثيرا من أحداث جوتيه فى مسرحيته  
ولكن بطريقة تختلف كثيرا عنه ، ومرد ذلك إلى الاختلاف بين شخصية  
« فاوست » و « طوبوز » .

لم تكن مشكلات فاوست هى المرأة والمال ، وإنما مشكلته الأساسية هى أنه  
كان يتطلع إلى آفاق عليا ، وكان يسلك فى خدمة الله طرقا غريبة ، ولا يرى لنفسه  
فى الأرض قوتا أو شرابا . ذهبت به أحلامه وأوهامه إلى مدى بعيد فانه  
يطلب زهر النجوم من السماء ، ويريد أن يخرج له الأرض أقصى ما يشتهى

---

( ١ ) المسرحية ص ٢١ - ٢٣

ويجب ، وبعد هذا كله لاشيء في العالم يشقى نفسه الهائمة ، ويطفى غليل صدره الهائج . لذا فهو مشتت الفكر موزع الفؤاد (١) .

أدى به ذلك إلى الاتجاه إلى السحر لعله بمخاطبته الأرواح يحيط علما بكثير من الأسرار ، وكان السحر عنده أداة من أدوات المعرفة ، ومن ثم يفتح كتابا للسحر ، فيقلب صفحاته وهو متهيج ، متأثر فيقع بعده على الطلسم المسمى روح الأرض . ، فيناجياها ثم يقرأ عزيمة الروح فيندلع لهيب أحمر وتبدور روح الأرض . وتكون هذه الروح هي الزائرة التي تزور فاوست . ويؤدي به إلى التفكير في الانتحار . ولم تكن الروح هي التي زارت « طوبوز » وإنما كان « كلدى » وخطيبته « سادى » . وكما أشعرت الروح « فاوست » بصغره فإن علاقة كلدى بخطيبته وسعادتهما جعلته يشعرت بالصغار والحسد لماهما فيه ، فيحقد على نفسه ويبرز تفكيره في الانتحار . وفي فاوست فإن الروح أدت به إلى أن يحتقر نفسه فهو يخاطب الأرواح ، ويشعر أنه قريب منها ، شديد الشبه بها ، ولكن الروح تهيبه بأنه شبيه بتلك الروح التي يدركها فكره ، أما هي فشتان بينها وبينه . فيصعق فاوست الذى يؤمن أنه خالق على صورة الآله . فتصيبه الحيرة فن يشبه اذن اذا لم يكن يغيبها .. ١١

« فاوست » . أيها الروح الجملة مشاغله ، الدائب السعى في أنحاء للعالم ،  
أنى لا أشعر أنى قريب الشبه بك ...

« الروح » : انك تشبه ذلك الروح الذى يدركه فكرك ، أما أنا فشتان بينى  
وبينك ( يختفى )

« فاوست » : ( وقد صعق ) لست شبيها بك ، اذن فشبيه بمن ؟ ... أنا الذى  
برئت على صورة الآله ، ألا أشبهك أنت (٢) .

---

( ١ ) أنظر ، فاوست ، ص ٤ .

( ٢ ) المسرحية ، ص ١٣ .



أدى ذلك بفاروست إلى التفكير في الانتحار ، فيمسك بقارورة سم ، ويأخذ في مناجاتها ، فقد آن لها أن تسدى إليه يدا وتوليه جيلا وتطول مفاجأته قبل أن يرفع الكأس إلى فمه وما إن يرفعه حتى يسمع دق أجراس الكنائس وأباشيد عيد الفصح ، فيتوقف عن شربه ، وقد ظهر واضحا عجزه عن منع ذلك .

يتضح من ذلك أن الخلاف بين تردد كل من طوبوز وفاروست ، كان تردد « طوبوز » خوفا على حياته وجبنا من الموت ، وكان لدى « فاروست » موقفا فكريا ارتبط لديه بالإيمان .

كان « فاروست » كفئا للشيطان ووجود الشيطان بجانبه إنما كان محاولة متطلعة إلى الاقنوم والامثل وكذلك إلى الازدأ والاقبح . وكان « طوبوز » على العكس من ذلك في حاجة إلى الشيطان للحصول منه على الازدأ والاقبح .

وهنا يلتقى طوبوز بفاروست الجديد ، ففكر فاروست الجديد في الانتحار وكانت مبرراته أقرب إلى مبررات طوبوز منها إلى فاروست .

ويظهر فاروست في بداية الفصل الأول ، واضعا رأسه على مكتبه دافنا وجهه بين يديه ، يئن أنينا خافتا وهو يتمم معلنا ضيقه من الحياة ، فلا فائدة ولا جدوى منها ولا أمل ، فهي في نظره عبث في عبث . وهو لن يستطيع احتمال السنين ويفكر في الانتحار ويتدبر الطريقة التي ينتحر بها ويعدد لها : في الشنق ، أو السم ، أو بإلقاء نفسه من حلق أو بإغراق نفسه في النهر ، أو بإغماد خنجر في صدره ، أو بأن يتكئ على سيف ينفذ من بطنه إلى ظهره<sup>(١)</sup> . ويسائل نفسه بعد ذلك عن أى الطرق أليق به وأيسر ؟ كان هذا التساؤل لا يعنى سوى تردده في

---

(١) كانت هذه هي الطريقة التي انتحر بها هارا كبرى الكاتب الياباني الذي حصل على جائزة نوبل في الأدب .

الإقدام على الموت ، وبينما هو يحدث نفسه يدخل خادمه « واجتر » ليخبره بأن صديقه « بارسيلز » يريد أن يراه ، فيأذن له بالقدوم ، فيدخل عليه « بارسيلز » ، ونعرف من هذا اللقاء أن « فارست الجديد » هذا مختلف تماما عن « طوبوز » وعن « فارست » جوتيه . فهو ليس أدبيا كما كان طوبوز ، وإنما هو عالم مثل فارست جوتيه ، ولكنه ليس متطلعا إلى الامثل والاكل والاردا والاقبح . فهو منذ البداية يظهر شخصا مزيفا يزيّف النقود ، وكان يشاركه حديثه « بارسيلز » في عمله هذا ، وكانا يزعمان للناس أنهما اكتشفا سر تحويل المعادن إلى ذهب .

كان « فارست » يحب « مرجريت » ، واتفقا على الزواج . وقد أعطى عمها ميرا هو المبلغ الذى ارتضاه . وعندما سأله « مرجريت » عن الكيفية التى هبط الغنى بها عليه ، أخبرها بالحقيقة ، فرفضت أن تتزوجه :  
« بارسيلز : لا يعقل أن يتغير قلبها بهذه السرعة .

فارست : لقد ظهر بها بارسيلز .

بارسيلز : لا بد لذلك من سبب .

فارست : لأنى زيفت النقود .

بارسيلز : ومن الذى أدراها .

فارست : أنا الذى أخبرتها .

بارسيلز : أنت الملووم .

فارست : سالتنى كيف هبط على الغنى ، فلم أستطع أن أكذبها .

بارسيلز : لكننا قد اتفقنا أن نزعّم للناس أننا اكتشفنا سر تحويل المعادن إلى الذهب ، (١) .

---

(١) فارست الجديد ، ص ٣

ولقد اتجهت مرجريت بعد ذلك إلى الدير ، حتى لا تترك لعمها فرصة إرغامها على الزواج منه ، وحاول فاوست الجديد أن يثنىها عن عزمها ولكنه لم يفلح . ويعرض عليه صديقه أن يسقيها مخدرا وينال منها فإن ذلك سيمنعها من دخول الدير فيلطمه فاوست الجديد ولم تكن هذه اللطمة رفضا للفكرة ولكن لأن الفرصة ضاعت نتيجة جبنه عن صنع ذلك وإن كان يذكر أن نفسه راودته على فعل ذلك .

« بارسيلز : تسقيها شرابا .

فاوست : اسقيها شرابا ؟

بارسيلز : حتى تستطيع أن تقضى منها وطرك .

فاوست : ( غاضبا ) ويحك أهذا هو الحل الذى عندك ؟

بارسيلز : نعم

فاوست : أيها الوغد . لقد خدعتنى

بارسيلز : أؤكد لك أنك لو فعلت لعداى عن دخول الدير ولبقيت لك .

فاوست : لعنة الله عليك ، وأين هى الآن ( بلطمة على خده )

بارسيلز : ( يمسح خده ) ما ذنبى أنا يا فاوست كانت فرصة عظيمة . فأضعتها ؟

فاوست : ( كالقادم على ضربه إياه ) أجل أنا الذى أضعتها بجبنى ساعنى يا صديق .

بارسيلز : لا عليك .

فاوست : لا أكتفك يا أخى إن نفسى راودتنى على ذلك ، (١)

---

(١) المسرحية ، ص ٥

يتناقش فاوست الجديد كثيرا مع نفسه ، فهو يتهم صديقه بأنه امرؤ لاخلاق له ، لأنه يقضى وطره مع صديقه « ايمى » ويعدّها بالزواج بينما هو يعرف أنه لن يتزوجها ، ويفكر فاوست الجديد في انتهاك عفاف صديقه ، ثم يزعم بأن الذى منعه من ذلك هو حالة القداسة التى عليها وثقتها بحسن خلقه . ومع أنه يتحدث عن الخلق فقد كانت له تجربة سابقة مع الحياة فانه عاقر الخمر قبل ذلك ، كما مارس لعب الميسر وكان كما يصور نفسه ميتا في صورة حى ، ووحشا في صورة إنسان ، فهو قد سئم هذه الحياة . أما المعرفة ، فان فاوست الذى أنفق عمره في تحصيلها فقد انتهى إلى أنه لم يظفر منها بطائل . وبقيت الحقائق الكبرى محجوبة عنه بل زادت جهلا . وعندما يخبره صديقه بأن ذلك كان أولى به أن يشير تعطشه للمعرفة ، لا يجيب على ذلك مباشرة وإنما يسأل عن السبب الذى من أجله ترك صديقه المعرفة وكان رد صديقه أنه وجد متعاً أخرى أجدر باهتمامه وانتهى « فاوست » إلى أنه لم يجد في المعرفة ولا في المتع ضالته فقد كان حب مرجريت آخر سبب من أسباب الحياة تعلق به ، وبعد رحيلها إلى الدير فانه لا يجد سببا يعيش من أجله وكانت الحياة كلها في كمة و « مرجريت » في كفة أخرى ، وعندما فقد مرجريت فقد أسباب الحياة :

« بارسيلز : فلم إذن تضع مرجريت في كفة والحياة في كمة

فاوست : لأن حبها كان آخر سبب تعلقت به من أسباب الحياة وكنت أظنه عزاء كامننا عما سواه فاذا هو باطل كأباطيلها الأخرى فلأى شيء بعد أعيش ؟

بارسيلز : عش للمعرفة .

فاوست . المعرفة . قد علمت يا بارسيلز أننا أنفقنا شبابنا كله في طلبها وتحصيلها فلم نظفر منها بطائل وبقيت الحقائق الكبرى محجوبة عنا بل زدنا بها جهلا .

بارسيلز : أليس ذلك أحرى أن يثير تعطشك لها ويزيد في نهمك ؟  
فاوست : أفلا تسأل نفسك يا بارسيلز لماذا نبذتها أنت قبل وكنيت حفيدا  
بها مثلي :

بارسيلز : أنا وجدت في الحياة متعا أخرى أجدر باهتمامي وأولى .  
فاوست : لكنني لم أجدها فيها شيئاً كما وجدت فلأى شيء أعيش ؟ أأعود مرة  
أخرى إلى حياة الخمر والقمار فأهرب من واقعي وأنسى نفسي  
وأكون كما كنت ميتاً في صورة حي ووحشاً في صورة إنسان (١)  
يختلف فاوست الجديد في ذلك كثيراً عن فاوست جرتيه الذي كان متعطشاً  
للمعرفة الحقيقية ، وهذا ما أدى به إلى السحر وانتهى به إلى مخالفة الشيطان أنه لم  
يكن يشك في وجود الله بينما فاوست الجديد مادي لا يؤمن بشيء سوى المادة .  
وبعد أن يخرج صديقه آخذاً معه كل الأدوات التي كان قد أحدها فاوست  
الجديد لا تتحاره ويصبح وحيداً يقرع الجرس فيدخل خادمه « واجنر » ، فيأمره  
بالأيدخل عليه إنساناً أياً كان هذا الإنسان ولو كان صديقه « بارسيلز » ، وبعد  
خروج الخادم ترتعش ذبالة المصباح على الرغم من عدم وجود ريح ، ثم يشعر  
بوحشة غريبة ورعشه تسرى في جسده ، ويصيبه دوار ، ويتصور أن ذلك من  
هواجس المنتحر ومن يقف على حافة الموت ، ولكنه يحس أنه ليس وحيداً ، فهو  
يسمع أنفاساً يتصورها أنفاس « بارسيلز » ، فيظن أنه اختبأ ولم يخرج مع يقينه أنه  
رآه يخرج من الباب أمام عينيه ، حاول أن يشجع نفسه فيأخذ قارورة السم فيظهر  
له الشيطان في صورته « بارسيلز » .

كانت رحلة بسيطة هي التي انتهت بمقدم الشيطان لفاوست الجديد ، فإنه  
بالصورة التي رسمها المؤلف لم يكن بحاجة ماسة إلى الشيطان ، إلا أن يكون ذلك  
ليمنعه من الموت ولكن الأحداث سارت إلى أبعد من ذلك .

---

(١) فاوست الجديد ، ص ٧



واقدام « فاوست الجديد » على الموت يختلف فيه عن اقدام فاوست جوتيه وطوبوز ، وأن ترددوا جميعا في الاقدام على عملية الانتحار . وكان تردد فاوست يرجع إلى رؤيته الفكرية واقتناعه الديني ، بينما كان لدى طوبوز خوفا على حياته وجبنا من الموت .

تختلف الصورة التي ظهر فيها الشيطان ومحاولته أن يقيم علاقة مع كل من فاوست وطوبوز وفاوست الجديد كذلك .

قدم « واجنر » صديق فاوست إليه وذهبا معا إلى حانة ثم غادراها . ولم تفارق فاوست حالته النفسية التي تملكته نحو الشغف بالمعرفة ، وطلب المزيد منها والتطلع المبهم لاسكات نفسه القلقة . فهو يعلم أن جسده تسكنه روحان ، كل واحدة تحاول أن تغلب على الأخرى : الأولى دنيوية تلتصق بأديم الأرض ، وتعلق بأهذاب العالم ، والأخرى طاهرة طامعة ، تدفع محلقة في السماء صاعدة ، إلى مسرى النجوم ، وهو يتطلع إلى الأرواح السابحة في الهواء بين السماء والأرض ، أن تهبط فتنتشله من وحدته ، وترقى به إلى أقطار جديدة ذات ألوان بديعة . إن طموحه الفكري والنفسى يجعله يتمنى لو أوتي بساط سليمان فيطير به إلى السماء ويسمونه إلى الكواكب ، إذن لحرص عليه أى حرص ولا عدل به الأرض ذهباً (١) .

يقترب كلب من « فاوست » الذى تتصارع في أعماقه النزعة الدنيوية والنزعة المحلقة في السماء . يتبع الكلب فاوست وصديقه . ويتركه « فاوست » يتابعها إلى أن يدخل وراءه حجرة الدراسة وكان واضحا أن « فاوست » قرر أن يجعل منه رفيقه وأن ضاق بصوت هريره وعاد « فاوست » إلى تطلعاته وتأملاته فإذا به يرى الكلب ينمو جسمه ويزداد في الطول وفي العرض ، ويعلو وينتفخ حتى

---

(١) فاوست ، ص ٣٦ .

بات يحاكي فرس البحر في الضخامة والدمامة ، فعرف أنه عفرته فأخذ يتلو عليه  
عزيمة العفاريت الاربعة ، ولكنه لم يتأثر بها ، فرسم علامة الصليب فاذا به  
ينتفخ ويقف الشعر في جسده ثم يتراجع إلى وراء الموقد . وازداد انتفاخه حتى  
بات يحاكي القيل مالتا الفضاء كله وكأما يريد أن يستحيل سحابة أو بخارا  
فيتطاير ويتلاشى . ويخرج « مفسوفوليس » بين الضباب في زى طالب علم  
متجول فيتلاشى الضباب بعد ذلك .

كان « مفسوفوليس » لدى « فاوست » موضوعا طريفا يرضى لديه نزعة التطلع  
فطلسم الحجرة ونازل الشيطان بقدرته على السحر فعجز عن الخروج منها ثم طلب  
منه أن يدعه يخرج ، ولكن فاوست يرفض أن يدعه فالأولى بمن يحتبس  
الشيطان أن يحافظ عليه فانه قل أن يقع في الشرك مرة ثانية ، استغل الشيطان  
بعد ذلك معرفته « لفاوست » ، فهو يعلم « أنه في حاجة لأن يترك غرفته المظلمة  
ويخرج إلى العالم الفسيح فيرى السماء والماء والمروج والكروم والعشاق والغيد ،  
وكل ما في العالم من بواعث السرور »<sup>(١)</sup> لذا عرض عليه أن يبقى على شرط أن  
يقضى الوقت في إبداء ما لديه من فنون ، وقبل فاوست واشترط أيضا شرطا  
أن يكون في ما يقدم تسلية وفكامة .

« إبليس » : دعنى الآن وسأعود إليك قريبا فتسألنى ما شئت .  
« فاوست » : ما أرغمتك على المجيء إلى هذه الغرفة . أنت الذى وضعت  
رجلك في الحماله . . . وأولى بمن احتبس الشيطان أن يحرص  
عليه . . . فانه قل أن يقع في الشرك مرة ثانية .

« إبليس » : إن كان يحلو لك بقاءى فلابق في صحبتك على شرط أن أقضى  
الوقت في إبداء ما لدى من الفنون .

---

( ١ ) هامش مسرحية فاوست ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

« فاوست » : أنت حر في هذا . . . ويلذ لي أن أرى ما لديك من الفنون  
هل شرط أن يكون فيه تسلية وفكامة ، (١) .

كان ذلك مدخل الشيطان إلى « فاوست » ، وهو مدخل أدى بفاوست إلى  
انتظار هودته مرة ثانية ، فإن الشيطان لم يتم الاتفاق بينه وبين فاوست في اللقاء  
الأول وإنما انتظر ليعطى فرصة لفاوست يعيش فيها مع تطلعه ومع تصوره لما  
يمكن أن يمنحه إياه الشيطان .

نجح الشيطان في ذلك نجاحا كبيرا . فإن فاوست ازداد قلقه بعد رحيله .  
وشعر بحيرة نتيجة اختفاء الأرواح بعد ظهورها ورأى أنه لم يبق له سوى حلم  
يظنه كاذبا وذكرى كلب هرب منه . وحين يقدم الشيطان بعد ذلك ، يطرق  
الباب وهو على يقين أن فاوست في حاجة إليه ، ويأذن له فاوست بالدخول  
فيرفض حتى يسمع منه الإذن بالسباح له بالدخول للمرة الثالثة . ويدخل بعدها  
ليتم بينهما الاتفاق على أن يكون الشيطان خادما أشد إخلاصا له من يمينه ، حتى  
إذا حان حينه وانتقل إلى العالم الآخر ، فعليه أن يطيعه كما كان يطيعه في الحياة  
الدنيا ، وأن عليه أن يهبه سلاسله ، وأغلاله لفاوست ، وتنتهى خدماته له ،  
وتقف ساعة عمره ويخبو سراج حياته ، إذا استطاع الشيطان أن يمنحه لحظة  
تكون من الحسن بحيث يقول لها لا تبرحى فما أحلاك .

كان طموح فاوست كبيرا وهو يتصور أن هذه اللحظة ستمر به وأن  
الشيطان قادر على منحه إياها . كان الشيطان صادقا وهو يخبره عن رغبته في  
تحقيقها له لكنه كان عاجزا عن تحقيق هذه الرغبة لا لفاوست وحده وإنما لآى  
إنسان آخر أيضا وطلب الشيطان من « فاوست » أن يتبصر فيما يقول فإنه لن  
ينسى اتفاهه معه مطلقا .

---

(١) المسرحية ، ص ٤٨

« إبليس » . إذا اتفقنا !

« فارست » : وأزيدك فوق ماقلت : أنى لو مرت بى لحظة من الزمن وكانت من الحسن بحيث قلت لها : لا تبرحى فما أحلاك ، ... فهناك فلتنىء لى سلاسلك وأغلاك ... أرحب بالموت ... هناك فلتندبنى النوادب . وهنالك تتهنى خدما لك لى ... وعندما فلتقف ساعة عمرى ، وليخب سراج حياتى .

« إبليس » : تبصر فيما تقول فانى لن أنساه ... (١)

تحدد بعد ذلك العلاقة بين « فارست » والشيطان ويدأب الشيطان ليصل بفارست إلى اللحظة التى يريدما . وكان الطريق إليها شاقا ، بينما كان مطلب « طوبوز » من الشيطان بسيطا مثل طريقة دخوله إلى منزله ، دخل الشيطان منزل طوبوز فى صورة إنسان عادى وبطريقة عادية فعندما دخل حجرته وسأله عما يريد ، طلب السماح له بالجلوس لأنه متعب ، فيجلس دون انتظار للاذن . وفى طريقة دخوله وجلسه وحديثه ويظهر فى صورة القرين ، وهى إحدى الصور الإسلامية الشعبية للشيطان . وكان فى حوارهِ يؤكد هذه الصورة ، فإنه يطلب من طوبوز ألا بنزعج أو يتضايق منه فهو حزين ، وقد أدى به اللقْدوم إليه حديثه المحزن لنفسه ، ورؤيته له وهو يحاول أن يرفع المسدس إلى رأسه .

لم يستقبل « طوبوز » « أهرمن » إستقبالا حسنا ، ولكنه لم يكن فى عنف إستقبال فارست له ، فإن فارست أثبت أنه يملك القدرة على مواجهة إبليس ومحقه بطلاسمه . أما « طوبوز » فإن الموقف بينه وبين الشيطان لم يستمر طويلا حتى تفاهما : ذلك أن صاحب الحجرة التى يسكنها جاء يطالب بدفع إيجارها المتأخر،

---

( ١ ) المسرحية ، ص ٤٨ .

فيدفع «أهرمن» ، ويطمئن هذا الصنيع «طوبوز» ، فيبدأ الشيطان بعد هذا الموقف في توجيهه .

اختلفت تطلعات «طوبوز» عن تطلعات «فاوست» ، فهي تطلعات بسيطة ، لا تزيد عن رغبته في أن يتمتع ويفوز ويتلذذ ويركب . فالإنسان إما راكب أو مركوب ، ووسيلة ذلك هي الحصول على الذهب ، ومن خلاله يسلم «طوبوز» مع الشيطان بأنه يخلق كل شيء ويكسب الإنسان ما ليس فيه ويمكنه من الحصول على ما يريد من متع :

«أهرمن» : هذه مسألة أخرى .

«طوبوز» : هذه هي المسألة ... نسلم بأن الذهب يخلق كل شيء ، ويوجد من لا شيء ... نسلم بأنه يكسب الإنسان ما ليس فيه ، ويمكنه من أن ينعم ويتلذذ .

«أهرمن» : (مقاطعا) ويركب ... نعم هو ذلك كله ...

«طوبوز» : ولكن أين هو ، (١) ؟

وكان السؤال الملح بالنسبة إليه . أين يجد الذهب ولم يكن السؤال الملح هو الحصول على لحظة يقول لها : لا تبرحى فما أحلاك . ويعرض «أهرمن» أن يقدم له الذهب في مقابل أن يبيع نفسه للشيطان فيرفض «طوبوز» أن يكون الاتفاق هو بيعه لنفسه ، فيغير «أهرمن» في ألفاظه ، ويستبدل لفظة البيع بعبارة أن يكون مساعده وحليفه فيقبل «طوبوز» ذلك .

«طوبوز» : أوه ... مساعذك حليفك هذا أمر آخر .

«طوبوز» : يحكم الاتفاق طبعاً ... هذه مخالفة النظر للنظر .

---

(١) المسرحية ، ص ٤٠ .



أمر من : ( ضاحكا بخبث ) أنت ذكى ... عظيم جدا ... اتفقنا ، (١)

وهكذا مر لقاء د طوبوز ، د بأمر من ، واتفاقه معه ببساطة شديدة تناسب مع احتياجات طوبوز المحدودة ، والتي تقترب من احتياجات فاوست الجديد ، الذى مر لقاءه أيضا مع الشيطان بنفس البساطة ، فالشيطان لم يتابعه في صورة كلب حتى يدخل معه حجرة الدراسة ، وإنما تشكل له في صورة كلب بعد أن ظهر له في صورة إنسان ، فإن الشيطان قادر على عمله التشكيل هذه . وكان تشككه وسيلته لإقناع د فاوست الجديد ، بأنه هو الشيطان بعينه . ويسأله أن يقترح عليه أى صورة يريد أن يتشكل في هيئةها .

د الشيطان : بحق جهنم ماذا أصنع لك لتؤمن أنى الشيطان

فاوست : لا سبيل إلى ذلك

الشيطان : ألا تعلم أن الشيطان يتشكل كيفما يشاء

فاوست : سمعت بذلك

الشيطان : فاقترح الآن فى أى صورة تحب أن ترانى ...

فاوست : ( ينظر إليه مليا كأنه بدأ يشك فى الأمر كله ) فى صورة كلب ...

( يختفى الشيطان خلف الحاجز لحظة ثم يظهر فى صورة كلب

ينبح ) ( يعترى فاوست الدهش والوجوم ) ، (٢)

كان الدهش والوجوم الذى اعترى فاوست من تحول الشيطان إلى هيئة كلب

امتدادا للدهشة من وجوده بالفرقة لجأة دون سابق إنذار سوى تلك الأشياء

الغامضة التى حدثت فى الغرفة قبل ظهوره .

---

(١) المسرحية ، ص ٤٠

(٢) فاوست الجديد ، ص ١٤

وظهور الشيطان بالصورة المفاجئة ليس غريبا على التفكير الإسلامى ، فإن الأصل فى الشياطين أنهم يختفون ، فإذا كان ولا بد من ظهورهم فهم ليسوا فى حاجة إلى قرع الابواب ، أو متابعة من يريدون فى صورة حيوان حتى يقتحموا الابواب .

ولقد كانت الطريقة التى دخل بها الشيطان منزل «فاوست الجديد» منقولة من بعض القصص التى تحدثت عن دخول الشياطين ، وأقربها إلى تلك القصة التى تروى عن «إسحق بن إبراهيم الموصلى» عن أبيه أنه بينما كان فى مجلسه فى بيته ، وقد أمر ألا يدخل عليه إنسان اذ بشيخ ذى هيئة وجمال وعلى رأسه قلنسوة ويده هكازة مطعمة بفضة ، أخذ يعلله الغناء الماحورى ، الذى اشتهر به ، يقول الموصلى ، ثم غاب من بين عينى ، فارتعدت لذلك . وقت إلى السيف فجردته ، وغدوت نحو أبواب الحرم فوجدتها مغلقة ، فقلت للجوارى : أى شىء سمعتن هنى ، فقلن سمعن أحسن الغناء ، لم نسمع قط أحسن منه ، فخرجت متحيرة إلى باب الدار ، فوجدته مغلقا ، فسألت البواب عن الشيخ الذى خرج فقال : أى شيخ ؟ والله ما دخل عليك أحد ، فرجعت لا تأمل أمرى فاذا هو قد هتف بى من بعض جوانب البيت ! لا بأس عليك أبا إسحاق ، أنا «أبو مرة» إبليس ، وقد كنت نديمك اليوم فلا ترع (١) .

ودمش أيضا «فاوست الجديد» من وجرد الشيطان ، ولم يصدق أنه هو ، فنادى خادمه «واجز» ليحنقه لساحه «لبارسيلز» بالدخول فيجده لا يعرف كيفية دخوله ، فقد كان بهوار الباب ولم ير أحدا يدخل :

---

(١) انظر الاصبهاني (أبو الفرج على بن الحسين ، كتاب الاغانى ، (ب.ت)

١٩٧٠ القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ج ٥ ص ٢٣١ - ٢٣٥

«فاوست» : كيف سمحت له بالدخول ؟

«واجنر» : أنا لم أسمع يا سيدي لأحد ...

«فاوست» : فكيف دخل ؟

«واجنر» : لا أدري كيف دخل . هو يا سيدي أدري بنفسه

«الشیطان» : دخلت دون أن تشعر بي ، (١)

ويسأل فاوست الجديد الشيطان بعد هذا عما يريد منه ، فيخبره أنه جاء لمساعدته في أن يموت دون أن يشعر بألم ، لذا فقد أحضر سمًا مميتًا ، فطلب منه «فاوست الجديد» أن ينتحر معه وأن يشرب من السم قبله فيخبره الشيطان أنه لا يستطيع الانتحار ، ويحجبه «فاوست الجديد» أنه لا يستطيع ذلك الآن .

وهنا يظهر التناقض في شخصية «فاوست الجديد» ، وهو تناقض لم يرده المؤلف لشخصيته فكان ذلك خروجًا عن البناء الفني لها وقصوراً وقع فيه المؤلف ، فإنه رسمه في البداية بصورة المادي وهو يحاول الانتحار ، وحين يلتقي بالشيطان يرفض الانتحار ويتهمة بأنه عدوه فيشجعه على قتل نفسه فيموت كافرًا لا يجد له مكانًا في ملكوت الله .

«الشیطان» : أنا صديقك

«فاوست» : كلا أنت عدوي

«الشیطان» : إلا أنني أردت أن أخفف عنك كرب الموت

«فاوست» : بل أردت أن تشجعني على قتل نفسي فأموت كافرًا لا أجد لي

مكانًا في ملكوت الله ، (٢) .

---

(١) المسرحية ، ص ١٤ .

(٢) المسرحية ، ص ١٢ .

وإذا كان دفاوست الجديد ، قد عدل عن الاتجار فإن الشيطان يعرف أن الأسباب التي تدفعه إلى ذلك موجودة لم تنته ، وأنه في حاجة إلى دمر جريرت ، التي تبدو في تلك اللحظة بعيدة عنه داخل الأديرة . وهو لا يطلب من الشيطان إن أراد الاتفاق معه أن يمنحه الذهب فهو يملك آلة لتزوير النقود كما أنه لا يطلب لحظة من الزمن يقول لها : « لا تبرحي فإحلاك » وإنما يطلب دمر جريرت ، وهو يتصور أنه لا يستطيع الحصول عليها إلا بإلغاء الأديرة فيطلب هذا من الشيطان ليتفق معه ، فيخبره الشيطان بأن هذا يعد عنادا ، فإنه يستطيع أن يأتي له دمر جريرت ، من المير ، وليدفعه إلى قبول الاتفاق معه يحضرها له فيراها ، وتخطبه ، ثم يوميء الشيطان إليها فتصرف ثانية فيخبره أنه إن أرادها فعليه أن يحرر معه عقدا ، فيسأله دفاوست الجديد ، إن كان يقصد عقد الزواج ، فيبلغه أنه لم يقصد ذلك إذ أن الزواج يفقد اللذة الكبرى ، وأن ما يريد هو كتابة عقد اتفاق بينهما :

د الشيطان : انتظر ( يوميء إلى مرجريت فتخفي على الفور )

فاوست : انتظر ماذا ؟

الشيطان : حتى نكتب العقد .

فاوست : عقد زواجي منها ؟

الشيطان : ( بقرقه ضاحكا ) أي زواج يا رجل ؟ أتريد أن تفقد سر اللذة الكبرى ؟

فاوست : أي عقد إذن ؟

الشيطان : عقد اتفاق بيني وبينك ،<sup>(١)</sup>

---

(١) المسرحية ، ص ١٦ .

تختلف المواقف بعد ذلك بين الشيطان وبين « فاورست الجديد » ، لبا كثير عنها بين « مفستوفوليس » ، و « فاورست » ، لجوته : ولكن هذا الاختلاف يسير متابعا فاورست وليس مغايرا لها في البناء ، فيسما يطلب فاورست من مفستوفوليس أن يحدد شروطه لأنه يعرف أنه لا يقوم بخدماته مجانا ، ويحدد شروطه ، وهو أن يعطيه روحه . ويفسر الشيطان ذلك بأنه يعني أن تطيع روح فاورست الجديد الشيطان في كل ما يأمرها به . وهنا وجه الخلاف بين المسرحيتين ، وهو خلاف مرده غلبة النزعة الفكرية الإسلامية على مؤلف « فاورست الجديد » . يطلب « مفستوفوليس » من « فاورست » أن يطيعه في العالم الآخر كما أطاعه في الحياة الدنيا . وليس للشيطان في الإسلام يد في العالم الآخر ، فإن الإنسان إذا أطاعه في الحياة الدنيا ، خسر الآخرة ، وهذا ما يهدف إليه الشيطان في الإسلام وهو أن يضل الناس عن السبيل . ومعنى إعطاء الروح « لدى المؤلف » أن يوجهه بعمله حتى يذهب إلى الجحيم .

ولم يكن ثمن ذلك هو مرجريت — وحدها — فإن « فاورست الجديد » ، الذى رسمت شخصيته دون إحكام من المؤلف يبرز تناقضه غير المقنع .

وقد تبدى ذلك قبل أن يظهر الشيطان « لفاورست الجديد » ، وهو على أهمية الانتحار لضيقه من الحياة ، بسبب فقدته لمرجريت . أما الآن وهو على عتبة الاتفاق مع الشيطان ، فإنه يرفض أن يكون ثمن الاتفاق هو مرجريت وحدها . وهو يطلب المعرفة الشاملة ، والصحة الكاملة ، والقوة والشباب والغنى والشهرة والحب العارم ، من حسان الدنيا ، فإن مرجريت وحدها لا تكفى ، ويوافق الشيطان على ذلك فإنه لم يطلب الكثير إذا قورن بما طلبه فاورست جوته :

« فاورست . كلا إن لى مطالب أخرى أهم وأعظم .

الشيطان : ليست أهم ولا أعظم عندك .



فاوست : أتتكم عليها قبل أن تعرف أولا ما هي ؟

الشیطان : أعرفها يا فاوست . بل أراها أمامي في ثنائها منك .

فاوست : ما هي ؟

الشیطان : المعرفة الشاملة والصحة الكاملة والقوة والشباب والغنى والشفرة...

فاوست : والحب العام كيف نسيته الحب العارم ؟

الشیطان : كلا مانسيته ... فقد ذكرته في المقدمة...

فاوست : مع مرجريت ؟

الشیطان : نعم

فاوست : كلا ... وحدهما لا تكفي ... أريد حسان الدنيا جميعا ...

الشیطان : موافق

فاوست : وأريد أن أعرف كل شيء في الكون ...

الشیطان : موافق ، (١) ...

أضاف المؤلف طلب فاوست الجديد في هذا الحوار وهو المعرفة ، وذلك لأنه لم يستطع التخلي من سيطرة فاوست جوتييه عليه ، الذي قدأ فاوسته الجديد شبحا له .

وحين ينتهي الأمر إلى توقيع العقد يلتزم المؤلف بالحديث الأصلي في فاوست جوتييه ، فإن الشيطان يجرح إصبع فاوست بإبرة فيسيل منها الدم . يحدث ذلك دون مقدمات من الشيطان ، فيسأله فاوست الجديد ، عن سبب صنع ذلك

---

(١) المسرحية ، ص ١٦ مكرر

فيخبره أنه يريد أن يوقع العقد من دمه وبعد توقيعه يسأله « فاورست الجديد ، أن يصنع مثله فيجرح الشيطان إحدى أصابعه ويغمس القلم في دمه ثم يوقع به .

« الشيطان : ما بقي غير التوقيع . ( يجرح إصبع فاورست بإبرة فيسيل منها الدم ) .

فاورست : زى لم جرحتى ... ؟

الشيطان : لتوقع العقد بدمك ...

فاورست . ( يغمس القلم في دمه فيوقع ) وأنت ... ؟

الشيطان : وأنا ( يخرج إحدى أصابعه ويغمس القلم في دمه ثم يوقع ) .<sup>(١)</sup>

وكان ذلك اختصارا لما حدث بين « فاورست جوتيه » و « مفستوفوليس » لحظة توقيع العقد ، أضاف إليه المؤلف أن الشيطان يجرح نفسه وليس في هذا خروج عن الصورة الإسلامية للشيطان فلقد وضع المؤلف قدرة الشيطان على الإيهام والتخيل ولم يكن جوتيه محتاجا لذلك .

وحين قدم الشيطان خدماته كان يعرف أن هناك شاهدا عليه ، وأنه لن يستطيع أن ينال من فاورست دون موافقة هذا الشاهد وهو الله . وذكر « باكثير » ما لم يكن جوتيه محتاجا لذكره ، وهو أن الله شاهد على العقد بينهما . ولم يكن فاورست جوتيه أيضا بمحتاج لأن يذكر حاجته إلى شاهد فإن الأمر مختص بقناعته هو ، أى أن يملأ أنه يعيش اللحظة التي يقول لها : « لا تبرحى فإحلاك » وهذا يكفى . ولم تكن شخصية فاورست لتقبل أن تضع شهودا على الموقف وهو الذى لم يتقبل في البداية فكرة كتابة عقد بينه وبين الشيطان . فإن الشيطان طلب

---

(١) المسرحية ، ص ١٧

منه أن يخط له سطرين يتضمنان ماتعامدا عليه يبين هذا عدم ثقة إبليس في الإنسان . ولكن فاوست الواصل من نفسه يطلب من الشيطان أن يكتب بوعدده فإنه يكره العهود المسطورة على الأوراق فيضيق بهذا ، وثقة بنفسه يسأله أن يكتب الاتفاق على أى شيء يريد ، يكتبه على الطرس ، أو ينقشه على الزق ، أو يحفره على الصخر ، فيرد عليه الشيطان : بأن المسألة هينة ، وأن عليه أن يكتب على أى ورقة شاء ومتى انتهى من الكتابة ينضى العهد بقطرة من الدم فإن الدم في نظره عصير عجيب لا يعدل عنه إلى غيره :

« إبليس ، : عجبى منك كيف غلوت في الأمر وأخذت منك الحيرة مأخذها .  
والمسألة هينة أكتب على أى ورقة شئت ... ومتى وصلت إلى  
النهاية قامض العهد بقطرة من الدم .

« فاوست ، : مادام هذا ما تشتهي ... فسأفعله على ما به من سخافة .

« إبليس ، : الدم عصير عجيب ... لا يعدل عنه إلى غيره (١)

ذكر الشيطان في هذا الحوار السبب الذي من أجله يحرص على الدم بينما كان توقيع الاتفاق بالدم لدى « كثير ، غير مبرر كل التبرير وكان « أبو حديد ، أكثر اقناعا بذلك منه ، فإن أهرمن يرى أنه لا بد من الدم لتوقيع الاتفاق وذلك حين يطالب « طربوز ، بضرورة أن يكون بينهما عقد ، يستكر « طوبوز ، - مثله في ذلك مثل فاوست - ذلك ويرى أن الاتفاق يكفي ، فيخفف الشيطان عليه الأمر بأن ذلك مسألة شكلية ، فيطلب منه طوبوز أن يكتب وسيوقع على ما يكتب . فيخبره الشيطان أن الكتابة لا تنفع ، وإنما عليه أن يجرح جرحا ثم يطبع خاتما على الجرح وهذا يكفي وعند ما يسأله عن دواعي ذلك الجرح يخبره بأن الدم لا بد منه :

---

(١) فاوست ، ص ٥٩

« أهرمن ، : بقى أمر واحد ...  
« طوبوز ، : بقى ثوب ...  
« أهرمن ، : مسألة شكليات ... رسميات ... مسألة العقد .  
« طوبوز ، . العقد ؟ ألا يكفى الاتفاق ؟  
« أهرمن ، : هى مسألة شكلية كما قلت لك ...  
« طوبوز ، : لا مانع .. اكتب وأنا امضى ...  
« أهرمن ، : ( ضاحكا ) لا تنفع الكتابة ...  
« طوبوز ، : إذن تقسم ...  
« أهرمن ، : ( مسافرا ) تقسم بشرفى ( يضحك ضحكة جوفاء ) .  
« طوبوز ، : لا ... بشرفى أنا ... ( يضحك ) .  
« أهرمن ، : لا داعى لهذا ... المسألة بسيطة ( يخرج خاتما من جيبه ) هذا  
خاتم ... ( يضع هذا الخاتم فى هذا السائل ... ويخرج جرحا  
صغيرا ، هنا ، ( يشير إلى المعصم ) .. ثم نطبع الخاتم على الجرح .  
« طوبوز ، : جرح ؟ لا ... لا ...  
« أهرمن ، : جرح صغير جدا ... لا تحس بألم منه ...  
« طوبوز ، : وما الضرورة ؟  
« أهرمن ، : لا بد من الدم ( يحزم ) ... فقط هكذا ... ( يأخذ طوبوز  
بشيء من القسر ويخرج بها جرحا صغيرا ... ويختتم بالخاتم  
عليه بعد أن يبلله بالسائل .. هل أحسست ألما ؟ انتهى ... ( ١ )  
أضاف المؤلف فى هذا النص شيئا جديدا على ما أخذه من فاوست جوتيه  
وهو خمس الخاتم فى الدم بدلا من الكتابة .

---

( ١ ) مسرحية عبد الشيطان ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

وربما كان استخدامه للخاتم من تأثير ذلك الترابط بين خاتم سليمان والقوة  
الخارقة ، وربما كان أيضا لارتباط الخاتم بطوبوز بعد ذلك ارتباطا مؤثرا في  
بناء الحدث المسرحي .

فإن ذلك الخاتم يلبسه طوبوز ويخفي ما كتبه عليه ، ولكن بعد أن يختلف مع  
أهرمن يأخذ الخاتم في الاتساع فيملا يده وذراعه وينتشر على وجهه فيغطيه وذلك في  
اللحظة التي ينتظر فيها قدوم وفود طبقات مختلفة من أهل بورانيا ، ويكون الخاتم بذلك  
قد لعب دورا كبيرا في كشف طوبوز وإعلان حقيقته أمام الناس عبدا للشيطان .

واستقى المؤلف أيضا شخصية « سادي » من مسرحية جوتيه ، فهي أقرب  
إلى شخصية مرجريت . وقد قامت بدور قريب من دورها وإن اختلفت الأحداث  
التي ترسم صورة الشخصيتين ، فإن سادي كانت متزوجة ، وهي في علاقتها بطوبوز  
تمنون زوجها ، بينما كانت مرجريت عذراء هبت بها فاوست بمساعدة شيطانه .  
ومانت مرجريت كما انتحرت سادي ، ويمثل الخلاف بين الشخيتين الخلاف بين  
أحداث المسرحيتين .

ولقد نقل « باكير » اسم « مرجريت » من مسرحية جوتيه ، وأعطاهما  
صورتين متقابلتين ، تمثل إحداهما الأصل ، بينما تمثل الثانية صورة  
مزيفة منها .

واستغل الشيطان الصورة المزيفة لتكون أدواته للإيقاع بفاوست في بداية  
العلاقة بينهما ، فكان أول ما صنعه أن قدم له الصورة المزيفة ليتمتع بها ، بينما  
استغل المؤلف شخصية مرجريت الحقيقية لتكون أدواته لتحرير فاوست من الشيطان ،

---

( ١ ) مسرحية عبد الشيطان ، ص ٤٨ ، ٤٩ .



كانت مرجريت المزيفة فتاة حانة ، والبسها الشيطان ملابس الراهبات ولم يتبين د فاوست الجديد ، هذه الحقيقة إلا في النهاية .

بعدت الأحداث في المسرحية كثيرا بعد علاقة فاوست الجديد الجنسية بمرجريت عن فاوست جوتييه ، فقد استمر تناقض الفعل في شخصية فاوست واضحا ودون إحكام من المؤلف الذي أراد أن يقدم فاوست جوتييه نفسه أراده أن يكون مسلما ، فهو يتعامل مع الشيطان ، ويرفض الشيطان . يتوجه إلى الشيطان ، ويذكر أنه يعرف الغاية من وجوده ، وهي أن يعرف الله ويحبه ويعبده استنادا إلى قوله تعالى « وما خلقت الجن والإانس إلا ليعبدون » (١) وهو يكاد يترجم ذلك في حوار بين فاوست الجديد و « بارسيلز » :

« بارسيلز : فهل عرفت أنت الغاية من وجودك ؟

فاوست : نعم

بارسيلز : ما هي ؟

فاوست : أن أعرف الله وأحبه وأعبده » (٢)

ويعلن أنه لن يبدأ له بال ، حتى يكون في مقدور كل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى في كل حين ، وهذه الحقيقة الكبرى هي معرفة الله .

وبعد أن يعلن ذلك ، تأتيه مرجريت العذراء القديسة بحبيته السابقة التي اتجهت إليه لتمديه سواء السبيل ، فيأخذها إلى مخدعه ، ويسقيها مخدرا ، وينال منها ، ويكتشف بعد ذلك أنها عذراء ، وأنها ليست « مرجريت » التي اتخذها

---

(١) سورة الذاريات ، الآية ٥٦

(٢) المسرحية ، ص ٤٨

الشيطان أداة لخداعه . ولقد كان الشيطان يعد ويخاف ، ويعتمد في تنفيذ وعوده على الإيهام والتخيل ، لا على الحقيقة ، لأن الحقيقة من صنع الله ، فالله هو الحقيقة الكبرى في نظر د فاوست الجديد ، أورد بالكثير .

صدم فاوست الجديد صدمة بالغة باكتشافه لهذه الحقيقة ، وعاد إلى صوابه ، فأحرق أوراق مكشفاتة العلية ، وكان من بينها أسلحة للدمار ، يتصارع الشرق والغرب للحصول عليها .

وقد عرض كل منهما على د فاوست ، أن يكون حاكمه المطلق ، حتى يتمكن بأدوات دماره ، أن يدمر الآخر ، وكان الشيطان يحلم بذلك ، أن يحكم العالم من خلال د فاوست ، كما كان الشيطان يحكم د بورانيا ، من خلال د طوبوز .

وقد كان حرق د فاوست الجديد ، لهذه الأوراق إعلاناً منه بتوبته وتركه للشيطان .

وكانت اللحظة الأخيرة د لفاوست الجديد ، هي طعنه صديقه د بارسيلز ، بمختبر مسموم بتوصية من الشيطان حتى لا يعطيه فرصة حرق أوراقه ، ولكن ذلك جاء متأخراً ، بعد أن أحرقت الأوراق ، فكان أن غضب د بارسيلز ، لذلك .

وحين جاءت وفاته ، كان الشيطان يطالبه في روحه ، أى أن يموت كافراً ويبقى في النار خالداً فيها مع الشياطين ، والمؤلف يدير حواراً على لسان د فاوست الجديد ، ينقل فيه الصورة الإسلامية لرؤية الله ، فهو الوجود والعدم ، وهو النور والظلام ، وهو الحياة والموت . فإنه خلق العدم يوم خلق الوجود ، وخلق الظلام يوم خلق النور ، وخلق الموت يوم خلق الحياة . أما الشيطان فلا وجود له إلا في عالم الإنسان فقط حيث الخير والشر ، وحيث الإحسان والإساءة ، وحيث العمل والأجزاء . أما في الكون المطلق فلا شيء يسمى

بالشيطان ، ولا وجود إلا لله ، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام ، . كان ذلك هو أكل تعبير عن صورة الله في الإسلام ، يقدمه المؤلف :

د فاوست : .....

فالحقيقة أنه الوجود والعدم ، وهو النور والظلام وهو الحياة والموت .

الشيطان : الآن كفرت ...

فاوست : بل هذا هو الإيمان الصحيح . فالله هو الذى خلق العدم يوم خلق الوجود ، وخلق الظلام يوم خلق النور ، وخلق الموت يوم خلق الحياة ...

الشيطان : لكنك ، قلت أنا ، إتنى النقيض .

فاوست : كلا . لا وجود له إلا في عالم الإنسان فقط حيث الخير والشر . وحيث الإحسان والإساءة ، وحيث العمل والجزاء ، أما في الكون المطاق ، فأنت لا شيء .

الشيطان : لا شيء ... ؟

فاوست : لا وجود لك . الله وحده هو الموجود ، (١)

وتقف الملائكة مع فاوست وتطرد الشيطان . لم تظهر الملائكة ، وإن كانت أصواتها هي التي تحاور الشيطان . وكان ذلك إعلانا بمغفرة الله ، ويموت فاوست فتشيعه أصوات الكورس برجز يشير إلى الآية الكريمة « يا أيها النفس

---

(١) المسرحية ، ص ٧٣

المطمئنة ارجعى إلى ربك راضية مرضية وادخلى في عبادى وادخلى جنتى، (١)

« بشراك بالتجلة وبالرضى والجنة

أيتها النفس التى بربها اطمأنت

هودى إليه ثانية فى غبطة وعافية

مرضية وراضية مهدية وهادية، (٢)

فى هذا الموقف الأخير تغيير عما حدث بعد وفاة «فاوست» «جوتيه»  
فقد تنازعت روحه الملائكة والشياطين، أبحل إلى الجنة أم إلى النار !!

ولم تكن العقيدة الإسلامية لتقبل هذا الصراع فيما وراء الموت، فالصراع  
بين الإنسان والشیطان صراع على الأرض .

وتمشيا مع منطق المؤلف الدينى وتبعه لجوتيه، جعل «مرجريت» قبل  
وفاتها تذكر «لفاوست الجديد» سمادتها لتوبته، ويعنى المؤلف بهذا أنها ستلتقى  
به فى الدار الآخرة فى الجنة .

ومع أن فاوست الجديد، كما قدمه المؤلف لم يكن يصح أن تتصارع من  
أجله الملائكة والشیاطين، فإنه ذكر على لسان الشيطان وهو يحدث «بارسيلز»  
الذى يطلب أن يحل محل فاوست بأن عنده من طرازه مئات الملايين من البشر  
فى كل جيل، ولكنه سينتظر أجيالا واحقا با بعد أحقاب قبل أن يعثر بينهم على  
شخص مثل فاوست (٣) .

---

(١) سورة الفجر، الآية ٢٧ — ٣٠

(٢) المسرحية، ص ٧٤

(٣) المسرحية، ص ٦٨

وإذا كانت هذه العبارة لا تصدق على «فاوست الجديد» فإنها تصدق كثيرا على شخصيتي كل من «سليمان» و«الصيد» في مسرحية «سليمان الحكيم» .

\*\*\*

لم يقدم «الحكيم» في هذه المسرحية شخصية «فاوست» مباشرة من «جوتيه» أو من كاتب غيره ، وإنما قدمها بناء على إبداع ذاتي تستمد أصوله من الجذور الفكرية للإنسان المصري ، فقدم صورة فاوست متطورة وفريدة ومتناسقة مع هذه الأصول .

بنى المؤلف مسرحيته على أساس من فتنة «سليمان» ، هذه الفتنة التي ذكرت في القرآن الكريم ( ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب قال رب اغفر لي وهب لي ملكا لا ينبغي لأحد من بعدي إنك أنت الوهاب ) (١) .  
اختلف المفسرون في تفسير هذه الفتنة ، ف قيل في تأويلها إن الله تعالى ذكره يقول « لقد ابتلينا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا شيطانا متمثلا بإنسان » (٢) وقيل فيها أيضا إن «سليمان» سأل أحد الشياطين : كيف تفتنون الناس ؟ قال : أرني خاتمك أخبرنا فلما أعطاه إياه نبذه الشيطان في البحر فساح سليمان وذهب ملكه أربعين ليلة ، وقعد الشيطان على كرسيه ، ومنحه الله نداء سليمان ، فلم يقربهن وأنكرته ، بينما كان «سليمان» في ذلك الوقت ، يستنظم فيقول : أتعرفونني ؟ أطعموني ، أنا سليمان فيكذبونه حتى أعطته امرأة يوما حوتا يطيب به بطنه فوجد خاتمه في بطنه ، فرجع إليه ملكه وفر الشيطان إلى البحر (٣) وقيل أيضا

---

(١) سورة (ص) الآيات ( ٣٤ - ٣٥ )

(٢) الطبري ، تفسير الطبري ، ٢٣ ، ص ٨٩

(٣) المرجع نفسه ٢٣ ، ص ٩٠



إن أسباب الفتنة أن سليمان كان له من بين نسائه زوجة هي أبرهن لديه ، تسمى جرادة ، جاءت يومها ، وقالت له : إن أخى بينه وبين فلان خصومة ، وأنا أحب أن تقضى له . إذا جاءك ، فقال لها : نعم ، فلم يفعل وابتلى وأعطاهما خاتمه ، ففعلت ، وعندما عاد سليمان فلم يجد معه خرج من مكانه تائها ، ومكث الشيطان يحكم بين الناس أربعين يوما (١) . وحكى الكشف أنه قتل ملك صيدون وأصاب بنتا له . فاصطفاهما لنفسه ، وكانت شديدة الحزن على أبيها ، فأمر الشياطين ، فثلوا لها صورة أبيها ، فكستها مثل كسوته ، وكانت تغدو إليها وتروح مع ولاتها ، فكسر الصورة ، وجوزى على ذلك بفقد ملكه أربعين يوما (٢) . وقيل إنه وطئ امرأة في الحيض فذلك ذنبه (٣) وروى أيضا أن سليمان ، ولد له ابن بعد أن ملك عشرين سنة ، فقالت الشياطين : إن عاش لم تتخلص من البلاء والتسخير فسيلنا أن نقتله أو نخبه ، فعلم بذلك سليمان ، فأمر السحاب أن يحفظه ، ويغذوه خوفا من معرفة الشياطين ، فأراعه إلا أن ألقى على كرسيه ميتا فتنبه على خطابه في أن لم يتوكل فيه على ربه فاستغفر ربه وأتاب ، (٤) وفي ذلك يروى عن النبي صلى الله عليه وسلم أن سليمان ، قال ذات ليلة : لا طوفن الليلة على سبعين امرأة وفي رواية على ألف كل واحدة تأتي بفارس يجاهد في سبيل الله ، ولم يقل إن شاء الله فطاف عليهن فلم تحمل إلا امرأة واحدة جاءت بشق رجل والذي نفسى بيده لو قال إن شاء الله لجاهدوا في سبيل الله فرسانا أجمعين ، (٥) .

(١) انظر ، الطبري ، المرجع السابق ، ص ٢٣ ، ص ٩١

(٢) النيسابورى ، المرجع السابق ، ص ٢٣ ، ص ١٠١

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٠٢

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٠٠

(٥) المرجع نفسه ، ص ١٠٠

وقيل إنه أصيب بمرض شديد امتحنه الله به حتى صار جسداً ملقى على كرسيه<sup>(١)</sup> ومهما يكن من أمر ، فإن الآية صريحة بذكر الفتنة التي أصيب بها سليمان . وفتنة الأنبياء ورد ذكرها في القرآن الكريم ، فلكل نبي خطأ عوقب من أجله أو عوقب عليه من ربه .

كانت هذه الفتنة مصدر إبداع للمؤلف قريب صورة فاوست في ذهنه إلى الرؤية الإسلامية ، وساهمت في خلق عمل فني جديد .

وإبداع المؤلف هنا في مسرحيته يكمن في أنه لم يجعل «فاوست» هو «سليمان» فقط ، ولكنه أيضاً يتمثل في شخصية الصياد . ففي المسرحية شخصيتان تتصارعان مع الشيطان ويصارعهما الشيطان . وكانت شخصية سليمان تختلف كثيراً عن شخصية فاوست ، فهو لم يكن قلقاً ولا يعيش صراعات داخلية ، فقد أعطاه الله أكثر مما منع لبشر عادي . فهو مصطفي من بين الناس نبياً وملكاً وهو على هذا منفرد عنهم وإن كان واحداً منهم .

ولقد كان إيمانه قوياً كبروته ، فإنه حين علم بأن ملكة سبأ وقومها يعبدون الشمس بغضب غصبة نبي «ألا يسجدوا لله الذي يخرج الخبء في السموات والأرض ويعلم ما تخفون وما تعلنون» الله لا إله إلا هو رب العرش العظيم<sup>(٢)</sup> ، استنكر سليمان ذلك في المسرحية أيضاً .

كان سليمان يتحرك في حياته من منطلق النبي الذي أعطى الحكمة ، وكان يملك التواضع والخشية أن يفقد هذه الحكمة ، ويؤكد له كاهنه صادق أن لا داعي للخشية فإنه نبي الله المنزه عن الخطأ ، والمعصوم من الزلل ، يعرف

---

(١) النيسابوري المرجع السابق ، ص ١٠٠

(٢) سورة النمل ، الآية ( ٢٥ - ٢٦ )

ما لا يعرفه إنسان آخر ، يعرف لغة الطير ويحكم الجن والإنس . وكان سليمان في كل ما يذكره صادق شاكراً لله عارفاً بفضلته .

« صادق ، : إنك لتعرف لغة النمل والطير ، وتحكم الجن والإنس ...

« سليمان ، : هذا من فضل ربي ...

« صادق ، : لقد جعل في يدك القدرة ، وفي رأسك الحكمة ...

« سليمان ، : الحكمة ! ... آه ... أرجو أن تظل في رأسي طويلاً ...  
إني لأخشى عليها من عدو لست أتيته بعد !! ...

« صادق ، : لا تخشى يا سليمان شيئاً ... فأنت نبي الله المنزه عن الخطأ ...  
المعصوم من الزلل ...

« سليمان ، : لست من الحق حتى أجروا على خداعك أنت ... (١)

ولكن هذا النبي القادر امتحن في إيمانه ولم يكن من العسير عليه أن يوهى بالفعل فقد تسبب في فشله سلطة قوية وجبروته التي تغلبت على حكمته (٢) .

لم تبدأ هذه الفتنة حين استخدم سليمان الجن ، فهو قد أعطى القدرة على استخدام الجن ، ولكنها بدأت حين دعا ملكة سبأ لزيارته ، واستغل الجنى الطموح هذه الزيارة . كان هذا الجنى هو الذي وجده الصياد في قممه ، وقد ذهب الصياد بالقمم إلى سليمان ليطلب العفو عنه ، ودخل عليه ، وأخذ يحادثه عن عدله وعن خصمه ، أما خصمه فهو سليمان فإن له قضية معه . فقد وقع له في شبكته ققم ، ويرى أن هذا الققم ملك له ، بينما يرى سليمان أن من العدل أن يأخذ الإناء ، ويعطيه الروح . فيذكره الصياد أن الله لم يرزقه الإناء فارغاً .

---

(١) مسرحية سليمان الحكيم ، ص ٢٥ ، ٢٦

(٢) تعقيب المؤلف على المسرحية ، ص ١٥٩

يقضى سليمان الحكيم بحكمه العادل بالقمقم للصيد . مشروطا عليه إن أطلق الجنى أن يتحمل عواقب عمله ، سواء أحسن أو أساء . ولن يكون أحد سواء مسئولاً عن مصيره ، إذا أملكه الجنى أو أسعده فلا شأن لأحد به :

« سليمان ، : إليك حكمى أيها الصيد ، وأرجو أن يكون عادلا ، هذا القمقم لك بما فيه ... لك إذا شئت . أنه تطلق منه الجنى المحبوس .. ولكن فلتتحمل عواقب عمله إذا أحسن أو أساء ... »

« الصيد ، : لكن ... أيها النبی ؟ ! ... »

« سليمان ، : لست أقبل رجوها في هذا الشرط ... إليك جنى يحمل المواهب العبقريّة والقدرة ، إذا أخذته فاحمل آثار فعله ... لن يكون أحد غيرك مسئولاً عن مصيرك ... إذا أملكك أو أسعدك فلا شأن لنا به ولا بك ... إذا أفسد فأنت المذنب وإذا أصلح فأنت المئاب ... (١) »

وقبل الصيد ، وكان شرطه أن يكون هو والجنى في خدمته ، وأن يبقيا في قصره ، فإنه يريد ألا يستخدم قدرة الجنى إلا بوحى من سليمان ومن أجله . وقبل سليمان ذلك ، وكان قبوله هو بداية الفتنة ، فقد حضرت ملكة سبأ إلى سليمان ، وبهرها سليمان بإحضار عرشها إليه في قصره قبل وصولها إليه ، وكان الجنى هو الذى أحضره . وشغل سليمان كثيرا بالملكة ، فإن ذلك النبى الذى غضب حين علم بشركها وقومها ، ترك ذلك ، واهتم بالحصول على قلبها . وعرض الجنى مساعدته على الملك ، وذلك عن طريق إبهارها بقدرته ، وإظهار ضعف حبيبها . فبنى الجنى لسليمان صرحا من البلور ، كان معجزة بهرت

---

(١) المسرحية ص ٣٢ ، ٣٣

الملكة ، ولكنها لم تستطع أن تعطيه قلبها ، فإنه مشغول من قبل مجيئها بحبيبها  
« منذر » .

أحسن سليمان بمجزه عن الحصول على ذلك القلب « إلا أن الجنى ألح فى  
أن يسحر حبيبها حجرا ، ويجعل حول هذا الحجر حوضا من الرخام ، فإذا  
جاءته الملكة باكية فعليه أن يخبرها أنها لو شئت أن تدب الحرارة فى ذلك  
الحجر ، وأن يعود حبيبها كما كان فإن عليها أن تبكى الليل والنهار أمام الحوض  
الرخامى ، الى أن يمتلئ بدموعها ، عندئذ يستيقظ هذا الحبيب ممتلئا حبا لمن أذابت  
بماء عينيه جموده الحجري ، ويسأل سليمان عن نتيجة ذلك ، وعن أى ظفر سيظفر  
به ؟ ويؤجل الجنى الاجابة على هذا السؤال ، بأنه سوف يرى بعينه .

« سليمان ، : وبعد .

« الجنى » ، وبعد أيها الملك فانى سأجعل حول هذا الحجر حوضا من الرخام  
فإذا جاءتك حبيبته شاكية ، فأخبرها أنها لو شئت أن يعود  
حبيبها حيا كما كان ، فعليها أن تبكى الليل والنهار أمام الحوض  
الرخامى ، الى أن يمتلئ بدموعها ، عندئذ يستيقظ هذا الحبيب  
ممتلئا حبا لمن أذابت بماء عينيه جموده ، الحجري . . .

« سليمان ، . وكيف يظفرنا هذا بما نريد نحن . .

« الجنى » . لن أجيب الآن . . سوف ترى أنت يا مولاي بعينيك (١)

استسلم « سليمان ، للجنى ، فقد كان يريد أن يكسب الرهان من الملكة .  
و حين أعلن سليمان للجنى . « لست أملك من الأمر الآن غير ذلك رضيت أم

---

( ١ ) المسرحية ، ص ١٠٦ .



كرهت ا... افعل بي ما شئت . . . سانتظر . . . معامدا لما تستطيعه قدرتك ،  
متربصا بما تأتي به عبقريتك ا . . . اذهب أيها الجنى ، وأصنع ما أنت صانع .  
دعني أبصر إلى أي مدى يقف سلطانك منكرف اليدين (١) . كان سليمان ،  
قد انتهى به الأمر إلى أن أصبح فاوست المسير وراء الشيطان . وتحول «منذر»  
إلى حجر وأخذت ملكة سبأ تبكية ويذهب «سليمان» إليها ليرى ما تصنعه وينظر  
دموعها ، ولم يبق إلا قطرتان حتى يمتلئ الحوض ويعود «منذر» كما كان ،  
فيأخذ في الضحك طويلا . كان «سليمان» قاسيا في ضحكه فهو يستد لمراى دموعها  
ولا تخفى عليها أنها تثلج صدره حتى لكأنه يغتسل فيها ، ولكأنه يغمر في ليلة  
من ليالى الصيف في حوض من الماء المثلوج الزلال . وتخبره الملكة أنها إنما  
تذرف دموعا سخينا ، ولا تتركه قسوته وهو يسمع ذلك منها ، ويجهيها : بأنه يراه  
رطباً باردا :

«سليمان» : ( ينظر إلى بلقيس ويضحك طويلا ) ؟ . .

«بلقيس» : ( دون أن تلتفت إليه ) هذا أنت ؟

«سليمان» : أو ليس هذا وقت مجيئى ؟ ..

«بلقيس» : نعم . . . جئت على غير عادتك . . . تمتع حينك بمراى  
دموعى ا . . .

«سليمان» : آه . . . لو علمت كم يلذ لي مرآها ا . . . إنها تثلج قلبى . . .

لكأنه يغتسل فيها ، ولكأنه يغمر في ليلة من ليالى الصيف في  
حوض من الماء المثلوج الزلال . .

«بلقيس» : إنى أذرف دموعا سخينا أيها الملك ا . . .

---

(١) المسرحية

« سليمان » : إن قلبى ليحسه وطبا باردا أيتها الملكة . . (١)

ثم يأخذها الملك ليربها أعجوبة من أعاجيبه ، وتمضى معه ، وتعود ثانية لتجد حبيبها فى أحضان وصيفتها « شهاب » . إذ أنه حين أخذها الملك بعيدا عن حبيبها ، أخذ الجنى يوسوس لوصيفتها أن تهكى وتذرف الدمعتين الباقيتين حتى تنقذ « منذرا » . وبعد محاولة طويلة من الجنى يدفع فيها الفتاة للبكاء ويتجه بها نحو الحوض فتسقط دموعها فيه فتعود الحياة إلى منذر .

كانت هذه سقطة نبى ، غابت فيها حكمته ولم يبق له سوى الكبرياء الآدمى يحاول أن يدفع عنه . وانتهى به الى عجزه عن الحصول على قلب ملكة سبأ ، كما أن ملكة سبأ لم تستطع الحصول على قلب « منذر » .

نظر سليمان الى الملكة الشاحبة الساكنة أشبه بالموتى وهو يضحك ليربها أعجوبته ، وكانت أعجوبة انهارت لها بلقيس . فأخذ سليمان يسندها بيديه وقد انقطع ضحكك فجأة ، وتغير لون وجهه ، شعر فى هذه اللحظة أنه فقد حكمة النبى ، ولم يبق له سوى خطيئة البشر .

« بلقيس » : ( شاحبة بلا حراك كالميتة ) .

« سليمان » : ( ضاحكا ) أرايت يا بلقيس ١٤ . . . تلك أعجوبتى . . .  
( بلقيس تنهار ، فيسندها سليمان وقد انقطع ضحكك فجأة وتغير وجهه ) (١) .

ولم يبق بعد هذا لسليمان سوى الندم . . وطريق الندم هو طريق التوبة .

---

( ١ ) المسرحية ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

( ١ ) المسرحية ، ص ١٣٥ .

وطريق التوبة في الاسلام مفتوح دائما وبلا حدود ، إن الله لا يغفر أن يشرك به  
ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء ، (١) .

ولقد سار سليمان ، في طريق التوبة . فقد أرمقه الندم بين يوم وليلة ،  
وأخذ يتهدم ، واتخذ شعره لون الرماد . وأمر بأن يحبس الجنى في قفم  
كما كان .

هنا يختلف سليمان عن دفاوست ، مارلو ، وهو أول من ألف في الأسطورة ،  
في أنه انتقاد لكان ليس أكثر قدرة منه ، بينما كان دفاوست ينتقاد للشيطان لأنه  
أكثر منه قدرة . واستطاع سليمان ، أن يحبس الجنى ، أما دفاوست ، فإنه  
سار معه إلى النهاية . وحين حانت لحظة وفاته ، لم تقبل توبته عنده مارلو ، ولم  
يستطع أحد من زملائه العلماء أن يبقى إلى جواره . ومع أنه كان يستعطف  
المسيح وشبه صلاة ، فإن الشياطين تحصل عليه ، وتحمل جسده معها إلى الجحيم (٢) .  
ولما لم يجعل الاسلام علاقة للشيطان بالإنسان بعد وفاته فإن دوره لا يتعدى  
الشهادة ضدهم في محاولة تبرئة نفسه . وهو في ذلك يتخلى عنهم ، إن الله وعدكم  
الحق ووعدكم وأخلفكم وما كان لي عليكم من سلطان ، إلا أن دعوتكم  
فاستجبتم ، فلا تلموني ولوموا أنفسكم ، ما أنا بمصرخكم وما أنتم بمصرخي ،  
إني كفرت بما أشركتموني من قبل ، (٣)

---

( ١ ) سورة النساء من الآية (٤٨)

( ٢ ) كريستوفر مارلو ، مأساة الدكتور دفاوستس ، ترجمة نظمي خليل

( ب . ت ) ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، العدد ( ٥ )

ص ١٢٢ - ١٢٦

( ٣ ) سورة ابراهيم الآية (٢٠) .

يظهر ذلك لدى « طوبوز » ، أبي حديد ، فانه حين اراد التخلص من « أهرمن » ، لم يرد أن يتخلص مما أعطاه « أهرمن » ، فهو قد ذهب بعد فراقه الى الخزانة ليأخذ منها الذى أعطاه اياه أهرمن فوجده يتطاير من الخزانة فقاعات نغيب فى الهواء . ووجد الخاتم قد اتسع ، وملا يده حتى غطاها ، وملا وجهه . وهو لم يسر فى الطريق إلى التوبة إلى الله ، أو بالإيمان بنفسه إنسانا قادرا يريد الخير للآخرين . وإنما ارتفع وأخذ ينادى أهرمن ثانية ، أن يأتيه مملنا التوبة إليه بدلا من التوبة إلى الله أو إلى الناس الذين ضلهم ، ولكن أهرمن لم يستمع لندائه :

« أهرمن ! أهرمن ! ( لا يجيب أحد وتسمع ضحكة جوفاء من ضحكات أهرمن ) تعالى ، عد قليلا . أرجوك ( تسمع ضحكات أخرى مثل الأولى ) . . . دع المجنون الآن . . . تعالى . أهرمن ! أرجوك ! أتوسل إليك ! أنا صديقك . سأفعل ما تريد . لن أعصيك فى شىء . أهرمن ! أنا صديقك . أنا خادمك . أنا عبدك أرجوك : أتوسل (١) وكانت النهاية أن علت صرخات الناس مختلطة بضحكاتهم لمنظر طوبوز وقد كتب على خاتمه المطوق به : « عبد الشيطان »

وكان « أبو حديد » يعود بذلك إلى الموقف الإسلامى من تخطى الشيطان عن يتبعون خطواته . ولذا فهو يتعرض لموت « طوبوز » ، فان مصيره بعد الموت لاعلاقة لأهرمن ولا دخل له به ، فذلك من شأن الله فقط

تنازعت « فاوست جوتيه » ، كل من الملائكة والشياطين ، وانتهى الأمر به إلى أن حملت روحه إلى الجنة (٢) فقد لعن فاوست الأرواح الشريرة ، وأعلن توبته :

---

( ١ ) مسرحية عبد الشيطان ، ص ١٤٧ — ١٤٨

Goethe, Op.Cit 1908 , P . 414 .

( ٢ )

« لو أستطيع أن أطرد عن طريقى الشر . . . وأمر كل رقية أن تنتهى إلى  
للعدم ، وأقف مجرد إنسان أمامك أيتها الطبيعة . . . فقد أدركت أن القيمة  
الوحيدة في الحياة هي أن يكون المرء رجلا بين الرجال » (١).

لم يتعرض الحكيم في مسرحيته « سليمان الحكيم » لموقف الله من سليمان  
بعد موته واستبدل به تعبير سليمان عن ندمه . فهو لم يكن يخشى أن يعرف الناس  
خطيئته ، ويريدهم أن يعلموا أنه يخطئ أكثر مما يخطئون ، فهو لم يمنح نفسا  
من جوهر غير جوهر نفوسهم ، كما أنه ليس خيرا منهم في شيء . ولا يتميز عنهم  
إلا في ذلك الألم الذى يشقيه كلما تذكر خطيئته ، فإن هذا الندم يهز كيانه . كما  
أن ذلك الألم هو وسيلة لالتماس التوبة الصادقة ، وفي التوجه إلى ربه ، طالبا  
المغفرة . ويدكره « صادق » بأن هذا القول خطير ، أى أن عليه ألا يعلنه  
ولكن « سليمان » يرى أن لا شيء أجدر بنبي مثل الصديق ، وهو لم يقل سوى  
الصدق :

« صادق » : عجباً أو تريد أن يعلم الناس أنك تخطئ مثلهم ؟ !

« سليمان » : بل أريد أن يعلموا أنى أخطئ أحيانا أكثر منهم . . . وأنى  
لم أمنح نفسا من جوهر غير جوهر نفوسهم وأنى لست خيرا  
منهم في شيء . . . إلا في ذلك الألم الذى يشقني كلما تذكرت  
خطيئتي . . . وفي ذلك الندم الذى يهز كياني ، وفي التماس  
التوبة الصادقة ، والتوجه إلى ربي طالبا المغفرة . . .

« صادق » : إن قولك هذا خطير أيها النبي . . .



« سليمان » : إنه الصدق ! .. الصدق . . لا شيء أجدر بنبي غير  
الصدق .. (١)

يطلب « سليمان » من كاهنه « صادق » أن يتركه ، فهو لم يعد قادرا على  
احتمال ترماته التي تحجب عنه ضوء السماء بمحاولته تزوين الأمور لسليمان  
ويطلب الصياد أن يحضر ، فيجده قريبا منه . وكان الصياد يتصور أن « سليمان »  
سيقاضيه على أخطاء الجنى ، ولكنه لم يفعل ذلك بل هو يريد منه أن يكون  
قاضيه . ويبين له الصياد أن الندم يمحو الذنوب إذا صدر عن قلب صادق ، ثم  
يطلب منه أن يعاقبه كما عاقب الجنى ، فهما في نظره كائن واحد ، ولكن  
« سليمان » يلقى بحكمته بأنه مثله ضحية الجنى ولئن كان « سليمان » قد انخدع  
بألفاظه وأوهامه فكيف يجوز له أن يلوم ١١ وعندما يسأله إن كان حقا يراه  
لا يستحق عقابا يحمية بأنه ما دام قد ندم الندم الصادر عن قلبه فلا عقوبة عليه ،  
أدى موقف الصياد هذا إلى أن يختار « سليمان » ليلازمه في حياته ويأمنه على سره ،  
فإنه الرجل الوحيد الصادق بين الرجال .

وفي شخصية كل من « سليمان » و « الصياد » تتكامل الفكرة الفاوستية  
« وهى أن الإنسان بقوة القدرة المثالية الكاملة الكامنة فيه يغالب السقوط  
والتردى فى الرذيلة الاخلاقية رغم ضلاله حيناً ، وسقوطه فى الإثم أحيانا ،  
ومؤلف المسرحية يدرك ذلك جيدا ، فإن هذه المسرحية تمثل فى نظره « التعادل  
بين القدرة والحكمة ، وثباته واختلاله » (٢)

- 
- (١) جوته ، مأساة فارست ، ترجمة محمد عبد الحليم كرامة ، سنة ١٩٥٩ ،  
الاسكندرية ، المعارف ، ص ٦٠  
(٢) توفيق الحكيم ، التعادليه ، ص ٢٠

كانت شخصيه الصياد هي التي أعطت هذا التعادل في إطار من رؤية جديدة  
«لفاوضت» صدر عنها المؤلف .

وقع الصياد في مأذق حين فتح القمقم ، فإن العفريت بداخله كان يصر على قتله ، وحين عقد مع العفريت اتفاقا أن يتركه ويمنحه ما يريد ، إذا ما تشفع له لدى «سليمان» طالبا منه العفو عنه ، كان العفريت يدرك أن الصياد رجل عريف ، وهو يبلغ الصياد برأيه فيه حين اقترض له الصياد أنه ربما يختم عليه القمقم ، ويرى به في البحر كما كان ، ويكفي نفسه مؤونه التعب ، ويرجع إلى شبكته وحرفته في أمان .

«الصياد» : وإذا ختمت عليك القمقم ، ثم رميت به وبك في البحر كما كنت وكان ، وكفيت نفسى المؤونة ، ورجعت إلى شبكى وحرقتى في أمان الله ! ..

العفريت . لن تفعل ذلك .. أنت رجل أحق ، ولكته ذو شرف ! (١)  
وقبل الصياد المهمة ، ولكن «سليمان» فرض عليه العلاقة القائمة بينه وبين الجنى ، وهي أن يكون الصياد مستولا عن عمل الجنى . فطلب الصياد أن يبقى في قصر سليمان ، وذلك ليكون عمل الجنى مرتبطا به ، فلا يضل ويفتته ويفويه بغراياته .

وحين يسأل «سليمان» الجنى عنى يستطيع أن يأتيه بعرشها ، ويتقدم الجنى ليعرض خدماته لسليمان ، لا يوافق «الصياد» على ذلك ، ويستحلف الملك ألا يدع هذا الجنى المفروور يضيعه .

كان الصياد هنا يخشى فشل الجنى ، فإنه مستول منه وعندما يجد العرش أمامه

---

(١) المسرحية ، ص ٢١

يحمد الله على ذلك ، ثم يياهى بما فعله الجنى أمام « سليمان » بأن فى مقدورهما أن يصنعا أعجب من ذلك . وكانت هذه المباحاة التى ظهرت هنا كما ظهرت حين بنى الجنى الصرح هى التى جعلته شريكا للجنى فيما صنع .

والشئ الذى يحسب للصيد هو أنه كان دائما يعترض على الجنى ، وينتهى مستسلما أمام رغبته فى تحقيق رغبة « سليمان » ، وقد اعترض تماما على أن يحول « منذر » إلى حجر ، كما أن الجنى حين وجهه للقاء حبيبة زوجة « سليمان » التى كانت تنتظره فى الحديقة ، احتد الصراع فى نفسه فسهل له الجنى ذلك فإن « لسليمان » ألف زوجة ولن يضيره أن ينزل له من واحدة منهم ، ويرى أن فى يد الصيد القدرة على أن ينال ما يريد ، عليه فقط أن يصفى إلى نصحه ، فإنه إنما يقوده إلى مصيره السعيد ، وأن فى يده مفتاح النجاح للوصول إلى ذلك ، يقاوم الصيد الجنى ويرى أنها لم تخلق له ولم تجعل لمثله فى زوجة « سليمان » ، ويستنكر أن يرفع بصره لأوجة من زوجاته فإن هناك شيئا فى نفسه لا يعرف ما هو يهتف به أن هذا الأمر لا يحسن أن يأتيه ، وهو يتوسل للجنى ألا يغريه بما لا يجوز ، وكان هذا التوسل صورة من هذا الصراع الذى يعيش فى نفسه قويا ، فإن من الحكمة ألا يذهب ، إنه يكاد يتمزق بين الجذب الذى يدفعه إلى الذهاب ، والجذب الذى يدفعه إلى الرفض ، ويقرر فى النهاية أن يذهب ولكنه لن يحادثها ، ويسأل الله أن يعينه على ذلك ،

« الجنى » : ولكن ماذا ؟ .. ماذا ؟ .. أريد أن أفهم ما الذى يحول بينك وبين غرضك ؟ ..

« الصيد » : يحول دون ذلك ..

« الجنى » : أف : . لكان بدا خفية تهذبك إليها كلما أردت أنا أن أجذبك إلى ..

«الصيد» : ما أراك صدقت في شيء مثل هذا أيها الجنى ... الحق أنى أكاد  
لأفارق بين هذا الجذب أو ذاك ... ترفق بى دعنى أتتفس ... إني  
في حاجة إلى الراحة ! . . . . .

«الجنى» : اذهب وتنفس في الحديقة ... إنها خير مكان لذلك .  
«الصيد» : سأذهب ... ولكنى لن أحادثها...  
«الجنى» : ستحادثك هى ... وعندئذ تشجع ... وتذكر نصائحى وتكلم !  
«الصيد» : اللهم عونك ! ... (١)

وينجح الصيد فى أن يقاوم نفسه ، وأن يقاوم دفع العفريت له ، فهو بعد أن  
ذهب إلى زوجة سليمان ، لم يجرؤ على الدنومنها ، ولا على مخاطبتها ،  
فإنه ما إن نظر إليها من بين الأشجار حتى تذكر أنها زوجة رجل آخر ، وأن  
هذا الآخر هو صديقه «سليمان» فجمد مكانه .

كانت حساسية الصيد ، مرهفة حتى أنه ليرى الأصغاء إلى إغراء العفريت  
ذنبا كبيرا ، مع أنه أصغى إلى صوت حكيمته وإلى ضميره ، قبل أن يسير نحو  
الخطيئة واعترف الصيد «لسليمان» بما اقترى أن يصنع ، وتفهم «سليمان» موقفه  
جيذا ، فلقد أظهر ذلك الفارق للكبير بين اندفاع «سليمان» وراء الجنى ، وبين  
وقفه الصيد وتردده ، ثم رفضه السير وراءه .

واستلهم المؤلف موقفا آخر من «فاوست» ، وهو رفضه للتعامل مع الشيطان ،  
ووقوفه فى صفوف أمام اغرائه . وكان ادراك «فاوست» أنه لا شيء يعدل أن

---

(١) المسرحية ص ١١٧ ، ص ١١٨ .

يكون الإنسان أنسانا ، قد أدركه الصياد حين انفصل عن الجنى ، واصبحت له ذاتيته المستقلة التى قدما يوم أن قبل أن يكون مسئولاً عن أعمال الجنى . وهو بذلك الصور الباقية لقوة دفاوست ، الإنسان ، فلقد رفض أن يكون ملكا، وأن تكون له المرأة التى يريد لها ، وفضل أن يكون إنسانا . إنه لم يقبل حتى دعوة «صادوق» الكاهن وأصف أن يبقى معها ، وفضل أن يعود إلى حرفته الأولى صيادا ولكنه فى هذه المرة ، ليس صيادا بسيطا كما كان ، وإنما الصياد المترقب لصراع سيحدث بينه وبين الجنى مرة ثانية ، وهو المستعد لهذا الصراع .

لقد تصور الجنى أنه كان يجابه سليمان وحده ، ولكن بعد موته وجد الصياد أنه قد امتلك التجربة ، وهو قادر على مواجهته بالحرب ، فإن بذرة الحكمة فى سليمان لم تمت ، وهى حية باقية تزيدها التجربة قوة ، فلا تخضع بقوة غير قوة الإنسان :

«الجنى» : عجباً... كنت أحسب أنى أجابه سليمان وحده... وقد مات سليمان...

«الصياد» : مات... ولكن بذرة الحكمة فى سليمان لم تمت... هاأنذا أمامك أجابك... استعد إذن... فالحرب بيننا سجال، (١)

هذا ولم يستلح الصياد الأرض البور ، ولم ينشر السلام بين المتحاربين كما أنه لم يبعث الوفاق بين المتخاصمين كما فعل دفاوست ، ولكنه صنع شيئا أكبر من ذلك ، وقف أمام الجنى . وقبل اسلام النفس بعيدا عن طموح أجوف لم يحقق لصاحبه ما يريد. هذا الصنيع يرد لمؤلف المسرحية اضافة إلى فكرة دفاوست، بما يجعل عمله يقف جنبا إلى جنب مع عمل جوتيه معبرا بانتقاله إلى الأرض

---

(١) المسرحية ، ص ١٥٥



المصرية عن قدرة الفنان المصرى على الانتقال من دور التأثير إلى دور التأثير ، كما  
يثبت أن اضافة الثقافة الدينية لدى المؤلف قد مكنته من أن يبنى عملا يمثل فاوست ،  
من وجهه النظر المحلية ويرتفع به إلى الاطار العالمى .

\* \* \*

لم يقف تأثير الفكرة الفاوستية عند حد البناء الفكرى فى المسرح ، ولاننا أيضا  
كان فى الثوره على الفكرة الفاوستية كما حدث فى مسرحية دموع إبليس ، فى هذه  
المسرحية لم يستطع الشيطان أن يقيم اتفاقا بينه وبين عصماء ، ، لقد استطاع أن  
ينال منها بالخداع ، فنالت منه بالوعى ، بوعى ورغبة أن تنتقم منه لنفسها ، وهى  
تجبره بعزمها فلا يستطيع أن يصنع لها شيئا ، وكانت محاولته أن يقيم اتفاقا معها ،  
تختلف عن محاولته أن يقيم اتفاقا مع فاوست . وكان عرضة للاتفاق أن تقبل  
علاقته الجنسية بها على أن يترك غواية البشر ، وأن يتمرد على الشيطان فى نفسه ،  
أى أنه ينوى التوبة :

« الشيطان ، : ( راكما ) أقسم لك بحبى . . أنك تظلمينى .

« عصماء ، : أنا الآن انسان متمرد ، أنا اليوم تائب ومستغفر ونادم ،

فخذى يدي وارحمينى ، أنت التى تستطيعين أن تغيرى تاريخ

الناس أجمعين (١)

ولقد صور أحد الشياطين حالة إبليس بأن الحب قلم أظافره ، ونزع أظلافه  
وجعله حملا وديعا ، فهو اليوم يعرف الرحمة ، ويشفق ، ولكن أحدهم —  
وكان يبدو أنه يعرف الحقيقة أكثر من أصحابه — استكر عليه أن يكون  
إنسانا يحس ويشعر ويتوب ويندم ، وعد اللحظة التى يعيشها بأنها ليست إلا  
حاله من حالاته الشيطانية :

---

( ١ ) مسرحية دموع إبليس ، ص ٥٦ ، ٥٧

« الثالث : أنت طيب القلب . تخدعك المظاهر .

الأول : ( مقاطعا وصارخا ) أهذه كلها مظاهر .

الثاني : أتخسب أنه أصبح إنسانا يحس ويشعر ويتوب ويندم ؟ إنها حالة من حالاته الشيطانية ، (١)

ولقد نجحت الفتاة في النهاية وبعد موتها في أن تعذبه ، وتدفعه إلى اليكاه .

إن صورة « فاورست » المتطلع إلى المثل الأعلى ، والباحث عن قوة كونية تعينه بالسحر ، تخطاها المؤلف المسلم في بعض المسرحيات مستندا إلى قوله تعالى « إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من تبعك من الغاوين » (٢) . أما غير الغاوين ، فإنهم قادرون على الوصول إلى المعرفة والمتعة كذلك ، والاصوفية في هذا طرق ، ولاهل الظاهر أيضا طرق في الوصول إلى المعرفة ولم يكن الشيطان أداة للمعرفة والمتعة في نظرم .

وفي مسرحية أشطر من إبليس كان « زبرجد » أقدر من الشياطين ، كانت معرفته وأداتها العقل ، أقدر من قوة سحرهم . ولقد استطاع أن يتغلب عليهم ، وأن يدفع تهربتهم إلى الفشل .

وكان « هرمس » في مسرحيته « هاروت وماروت » قد وصل إلى المعرفة باستنباطها من آيات الله والكون ، وأدرك أن السر الذى يرتفع به الملكان هاروت وماروت ، ليس سرا مخفيا على الإنسان ، وأنه سيأتى يوم على الإنسان يدرك هذا السر ، ويتجاوز به إلى أسرار أخرى من أسرار الله ، قد يكون الملائكة

---

(١) المسرحية ، ص ٨٠

(٢) سورة الحجر الآية ٤٢

غير عالين بها ، وأن الإنسان سيظل يتطلع إلى ما وراءه من الأسرار حتى يصل إليها :

« هرمس : نعم ... نعم ... ما هو إلا سر محدود من أسرار الله التي لا تنتهي ولا تحد ، وسوف يدركه الإنسان ذات يوم ، ويتجاوزه إلى ما ليس عندكم من أسرار عز وجل ! ..

ماروت : ما ذا تقول ؟ يتجاوزه !؟

هرمس : أجل ... سيأتي على الإنسان يوم يتكشف له فيه هذا السر الذي عندكما حتى يصبح من معلوماته الواضحة الشائعة ، فيتطلع إلى ما وراءه من الأسرار ، وهكذا دواليك إلى ما شاء الله ، (١) وإيمان الإنسان المسلم بقوته بشرا في هذا العالم وأن هذه في حد ذاتها قيمة كبرى لا يعادلها أى قيمة أخرى في هذا الوجود — هو الذى لون رؤية مؤلفى المسرح لصورة فارست ، وهو الذى جعلهم يصورون الشيطان — مع كل ما يملك من قوة — عاجزا عن السيطرة على الإنسان .

وبهذا أثبتت هذه المسرحيات قدرة المؤلف المسلم على أن يقدم صورة فارست كما يراها من خلال ثقافته ، لا كما يراها الفيلسوف الألماني أو كما تراها الأسطورة الألمانية .

ولقد انتقلت هذه الرؤية إلى الأدب الشعبى ، فكانت أداة لوضع مفهوم واضح وقوى عن الإنسان والشيطان ، استطاع من خلاله المؤلف الشعبى أن يرسم عوالم يتصارع فيها الإنسان والشيطان ، وإن تبادل الغلبة ، إلا أن الغلبة فى النهاية كانت للإنسان — وفى معظم الأحوال — متمثلة فى صورة البطل الشعبى

\* \* \*

---

(١) مسرحية « ماروت وماروت » ، ص ٥٨ ، ٥٩

## الفصل الرابع

### « مصادر شعبية »





احتفظ الادب الشعبي بكثير من البذور الاسطورية . وقد استمد مؤلفو المسرح الذين اتخذوا من الاسطورة موضوعا لمسرحياتهم بعض الموضوعات وبعض الاحداث والافكار الاسطورية المتبقية فيه .

وعلى هذا يمكن تحديد ماأخذه هؤلاء المؤلفين من الادب الشعبي إلى قسمين: قسم يختص بالموضوع ، وقسم يختص بالحدث والافكار الاسطورية .

\*\*\*

— ١ —

كانت مسرحية سليمان الحكيم هي المسرحية الوحيدة التي استمدت جانباً من موضوعها من الادب الشعبي .

أخذ المؤلف هذا الجزء من الموضوع من قصة الصياد والعفريت ، التي تروى في الليلة الثالثة من حكايات ألف ليلة وليلة .

تبدأ المسرحية بظهور الصياد ، وقد رمى شبكته في الماء وهو يجذبها رافعاً رأسه إلى السماء داعياً : « اللهم إنك تعلم أني رميت ثلاث مرات ، فوجدت في الأولى حماراً ميتاً وفي الثانية زيراً مملوءاً بالرمل والطين ، وفي الثالثة أحجاراً وقوارير ... اللهم ارزقني من فضلك هذه المرة ياخير الرازقين ! ... » ( يجذب الشبكة ) ما هذا ... ققم نحاس ١٤ ... لا بأس ... شكراً لك ياربى على كل حال ... هذا أبيعته في سوق النحاس ، فهو يساوى عشرة دنائير ذهباً .. ( يفحص الققم ) هجبا .. إنه ثقيل .. يجب أن افتحه وانظر ما فيه .. ، (١)

(١) مسرحية « سليمان الحكيم » ، ص ١١

يخرج الصياد سكيناً ويعالج فتحه فلا يجد به شيئاً غير دخان أسود كثيف يخرج منه صاعداً إلى السماء . . . ويتجمع الدخان ثم ينتفض فإذا هو عفريت . لا يخرج المؤلف بذلك عما يذكر في القصة الشعبية فهي تحكى أن صيادا كهلاً فقيراً له زوجة وثلاثة أولاد . وكان من عادته أن يرمى شبكته كل يوم أربع مرات لا غير . وذات يوم رمى الشبكة ثلاث مرات فوجد في المرة الأولى حمارة ميتة ، وفي الثانية زيراً كبيراً ، وكانت حصيلته في الثالثة شقاقة وقوارير ، أما في الرابعة فإنه وجد ققما من نحاس أصفر ملآن ، وفيه محتوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان ، فرح به وأخذ يحلم ببيعه في سوق النحاس فإنه يساوى في نظره عشرة دنانير ذهباً ، وحدثته نفسه أن يفتحه وينظر ما فيه قبل بيعه ، وما إن فتحه حتى خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى السماء ومشى على وجه الأرض ثم تجمع الدخان وانتفض فصار عفريتاً فلما رأى الصياد قال : لا إله إلا الله سليمان نبي الله . (١)

ولم يغير المؤلف شيئاً من هذا الموقف حتى العبارة الأخيرة التي نطق بها العفريت ، اعترافاً بنبوة سليمان ، ذكرها المؤلف بنصها دون زيادة بعد أن تجمع الدخان وأصبح عفريتاً .

« العفريت ، : لا إله إلا الله سليمان نبي الله .

« الصياد ، : ( لا حراك به ولا نطق من الروع ) (٢)

وما غاير فيه المؤلف منا حكاية ألف ليلة وليلة هو أن صياد ألف ليلة وليلة زوج وأب لثلاثة أطفال بينما صياد المؤلف عزب وحيد .

---

(١) انظر ، ألف ليلة وليلة ، الليلة الثالثة ، مكتبة صبيح وأولاده ، القاهرة

(٢) المسرحية ، ص ١٢ .

وقد جعله المؤلف عزياً لينبئ عليه بعد ذلك عاطفه حب يقيم صراعها في قلب  
بيت سليمان .

ولما كان المؤلف يريد أن يربط بين هذه الحكاية وبين حكاية سليمان مع ملكة  
سبأ فقد غاير في الزمن الذي وقعت فيه الحكاية .

وقد حدثت هذه الحكاية بعد وفاة سليمان بألف وثمانمائة عام بينما يجعلها المؤلف  
تحدث في عصره ويظهر ذلك حين يسمع الصياد العفريت يقول : يا نبي الله لا تقتلني  
ما عدت أعصى لك أمراً . فيجيبه الصياد : أتقول سليمان نبي الله ، وسليمان مات  
منذ ألف وثمانمائة عام نحن في آخر الزمان ، (١) .

كان هناك سبب لحبس الجنى في القمم ، واختلف السبب في كل من العاملين  
الفنيين ، ففي المسرحية كان لهصيان الجنى أن يحضر أخشاب الأرض والسرو من  
مملكة حيرام لسليمان . أما في الحكاية الشعبية ، فقد كان هذا الجنى من المارقين ،  
هوى سليمان ، فأرسل له وزيره آصف بن برخيا فأبى به مكرها ، وقاده إليه ،  
ورقف بين يدي سليمان الذي عرض عليه الإيمان ، والدخول تحت طاعته ،  
فأبى فطلب هذا القمم وحبسه فيه ، وختم عليه بالرصاص وطبعه بالاسم الأعظم ،  
وأمر الجن فحملوه وألقوا به في وسط البحر (٢) . ولقد أراد الصياد في كل من  
القصتين أن يعرف أسباب حبس سليمان له في القمم وحين بدأ الجنى يحكى  
حكايته قال له الصياد في الحكاية الشعبية : قل وأوجز في الكلام فإن روحى قد  
وصلت إلى قدمي ، (٣) . ولقد استخدم المؤلف نفس العبارة في حوارهِ . فان

---

(١) أنظر ، ألف ليلة وليلة ، الليلة الثالثة .

(٢) أنظر المرجع نفسه .

(٣) أنظر المرجع نفسه .

العفريت بعد أن خرج من القمقم قال للصياد : أبشر بقتلك أبشع القتلات ، وعندما سأله عن جريرته في ذلك أخذ يقص عليه قصته مع سليمان :

« الصياد ، : أريد أن أعرف لاي شيء تقتلني وقد خلصتك من القمقم وأخرجتك من أعماق البحر ؟ ... »

« العفريت ، : هذا ما يأتيك بيانه لو أصغيت إلى قصتي ... »

« الصياد ، : قل إذن وأجزئي الكلام فان روعي وصلت إلى قدمي ... (١) »

أما لماذا يريد الجنى أن يقتل الصياد؟ فان ألف ليلة وليلة تحكى أن الجنى أقام مائة عام وعد من يخلصه أن يغنيه إلى الأبد ولكنه بقي في القمقم دون أن يخلصه أحد ، ودخل على مائة عام أخرى فوعد من يخلصه أن يفتح له كنوز الأرض ، ولم يخلصه أحد ثم مر عليه بعد ذلك أربع مائة عام أخرى ، فوعد من يخلصه أن يقضى له ثلاث حاجات ، فلم يخلصه أحد ، فغضب غضبا شديدا ، ووعد كل من يخلصه في هذه الساعة أن يقتله ويمنيه بالكيفة التي يريد بها أن يموت . (٢)

ولم يكن المؤلف بمستطيع أن يجعل الجنى ينتظر هذه الأعوام الطول وعهد سليمان لم ينته بعد ، لذا فانه اختصر السنين من مائة عام إلى عام واحد ومن أربع مائة عام إلى أربعة أعوام ، وفي المسرحية وعد الجنى نفس الوعود التي وعد بها في الحكاية ، يخبر الجنى الصياد بذلك « فأقت ثلاثه أعوام ، فقلت من خلصني فتحت له كنوز الأرض ، فلم يخلصني أحد ... ومرت أربعة أعوام أخرى ، فقلت : من خلصني قضيت له حاجاته ، فلم يخلصني أحد ، فقلت آخر الأمر : من خلصني هذه الساعة قتلته ، فجئت أنت وخلصتني ، (٣) . وليس في ما يذكره الجنى أنه وعد

---

( ١ ) المسرحية ، ص ١٣ .

( ٢ ) أنظر ، ألف ليلة وليلة .

( ٣ ) أنظر ، المرجع نفسه .

أن يمتنى من يخلصه باختيار الكيفية التي يموت بها ، إذ أن المؤلف أراد أن يخلق  
جوا من الفكاهة بين الصياد والجنى فجعل الجنى يقرر بعد أن خرج من القمم  
أن يجعل الصياد يتمنى الميتة التي يريد ما ، وذلك لأنه آانس منه خلقا طيبا وروحا  
لطيفا وهو لهذا يريد أن يتكلف من أجله صنيعا ، هو أن يترك له الحرية في اختيار  
الطريقة التي يموت بها ، ولقد تم ذلك مباشرة بعد أن قص الصياد قصته :

« الصياد ، : سبحان مقسم الارزاق !

« العفريت ، : هذا حظك ... ما شأني فيه ؟.

« الصياد ، : صدقت ياسيدى ... الذنب ذنبي أما أنت فقد أديت  
الواجب عليك ...

« العفريت ، : إني لآانس فيك خلقا طيبا وروحا لطيفا لهذا أود أن أتكلف  
من أجلك صنيعا ...

« الصياد ، . (مستبشرا) جزاك الله خيرا أنعم على بصنيعك أيها الكريم  
« العفريت ، : تمن على ..

« الصياد ، : حقا ؟ ... وتفعل ؟ ..

« العفريت ، : نعم . . تمن على أية مودة تحيا وتتمناها . .

« الصياد ، : لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم ! . .

« العفريت ، : ثق أني لو لم استظرفك ما كنت أتكلف من أجلك شيئا  
مثل هذا ... (١)

وقد دار حوار بين الصياد والجنى في كل من العملين الفنين ، كان الهدف  
منه محاولة الصياد الوصول إلى طريقة يحتمل بها على الجنى حتى يتركه وقد وجد

---

( ١ ) المسرحية ، ص ١٤ ، ١٥



صياد ألف ليلة وليلة الحيلة التي تنقذه فهو قد أقسم على الجنى باسم الاسم الأعظم المنقوش على خاتم سليمان ، أن يجيبه عن سؤاله وهو كيف كان في القمقم ، والقمقم لا يسع يده ولا رجله فكيف يسعه كله ؟ فسأله الجنى عما إذا كان لا يصدق أنه كان فيه ، فأجاب الصياد بأنه لا يصدق حتى ينظر ذلك بعينه ، فالتفتض المفريت وصار دخانا صاعدا إلى الجو ثم اجتمع ودخل في القمقم قليلا قليلا حتى استكمل الدخان داخل القمقم ، فأمرع الصياد وأخذ السدادة الرصاص المختومة ، وسد بها فم القمقم ونادى المفريت ، وقال له تمن على أى موته تموت. فلما رأى المفريت نفسه محبوسا ، حاول مع الصياد أن يتركه ، ولا يلتقى به في البحر فقال له اخرجنى وسأحسن إليك وبعد حوار طويل قصت فيه القصص ، كان في خلاله يستعطف الجنى الصياد ، ويصر الصياد على إلقائه في البحر إلى أن وعده الجنى إن أطلقه ألا يسوءه أبدا وأن ينفعه بشيء يقنيه دائما فأطلقه الصياد . (٢)

وقد غاير المؤلف من هذا الموقف مغايرة تامة فهو لم يلجأ إلى هذه الحيلة لينقذ صياده بها وإنما غاير ذلك ، فإن الصياد وهو يحاول عبثا أن يثنى الجنى عن قتله ، والجنى يصر على ذلك . كان الحوار بينهما يدور في خفة وذكاء تظهر فيه شخصية الصياد البسيط وشخصية الجنى المبقرى ووؤية كل منهما لنفسه ، يقف الجنى في مركز القوة ، ويقف الصياد في مركز الضعف ، عاجزا عن صنع شيء للجنى سوى الاستعطاف المتسم بالسخرية من الموقف كله لم يطلب الصياد من الجنى أن يعرفه الكيفية التي تجعله يدخل القمقم . وإنما يلجأ إلى موقف آخر لينقذ به الصياد . وهو أن سفن سليمان تظهر على شاطئ البحر فيصاب الجنى بالخوف ، بينما يفرح الصياد

---

( ١ ) ألف ليلة وليلة ، الليلة الثالثة والرابعة والسادسة .

بهذا الإنقاذ ، وهكذا حدث التحول لصالح الصياد . وعندما رأى الجنى أن الصياد فرح بقدم سفن سليمان أخبره الجنى أنه مازال لديه من الوقت ما يكفى لقتله أشنع القتل ، فيطلب منه الصياد أن يهرب بجوده قبل أن يأتى سليمان فما نفعه من قتله ؟ ولكن الجنى يعرف أن لا ملجأ له من سليمان ، فإنه قادر على أن يأتى بالجنى من أقاصى السحب وأغوار الأرض :

« الصياد ، : ( يلتفت إلى البحر ) انظر . . . انظر . . .

« العفريت ، : ( فى رعدة ) وبلاء . . .

« الصياد ، : ما هذه السفن العظيمة ؟ . . .

« العفريت ، : ( فى همس ) سليمان . . .

« الصياد ، : ( فى همس ) وافرحتاء ! جاء الفرح . . .

« العفريت ، : ماذا تقول يا صياد النحس ؟ . . .

لم يزل لدى الوقت الذى يكفى لقتلك أشنع القتل .. استعد ..

« الصياد ، : وماذا تستفيد من قتلى ؟ .. اهرب ياسيدى بجودك قبل أن يأتى الملك سليمان . . .

« العفريت ، : اهرب أين أيها الابله ! . إن من حبسنى يستطيع أن يأتى من أقاصى السحب وأغوار الأرض . . . (١)

لم يكن الصياد فى المسرحية صاحب الحيلة لإنقاذ نفسه وإنما كان الجنى هو صاحب الحيلة ، فإن الصياد كان يتصور بفتحه للقمقم وإطلاق الجنى معه أنه أنقذه، ولكنه فى الحقيقة لم ينقذه بهذا الصنيع فما زال غضب الملك سليمان قائماً ، وخروجه من حبسه بغير إذنه سيزيد من نقمة سليمان وغضبه عليه . ويرى الجنى

---

( ١ ) المسرحية ، ص ١٩ ، ٢٠

بعد هذا أن يتفقا على حل ينقذ به للصياد نفسه من الجنى كما ينقذ به الجنى نفسه من سليمان ، فاقترح الجنى حلا وهو أن يعود إلى القمم ويختتمه الصياد كما كان وبعد ذلك يذهب إلى سليمان ، ويتشفع له ، ويطلب منه العفو عنه فإذا نجح سعى الصياد ، أعطاه ما يشتهى ، وإذا لم ينجح ، فهو قد أدى واجبه ، وهذا حسب .  
« العفريت » : قبل كل شيء أحب أن تكون ذكيا ، وتفهم أخيرا أنك لم تنقذنى قط باخراجك اياى من القمم ، فغضب النبى سليمان على لم يزل قائما . . . وخروجى من حبسه بغير إذنه سيزيد ولا ريب من نقمته وغضبه . .

« الصياد » : وما العمل ؟ . .

« العفريت » : است أرى غير حل واحد . . أن أعود إلى القمم وتختمه على كما كان . ثم تمشو على أقدام سليمان فتشفع لى وتطلب العفو عنى . . فإذا نجح سعيك فانى أعطيك ما تشتهى نفسك . .  
وإذا لم تنجح فحسبك أنك أديت واجبك (١)

ينتهى الامر بالصياد إلى أن يقبل الاتفاق ويعود العفريت إلى القمم وينتجه الصياد إلى سليمان ، وبذلك يتم دمج القصتين معا فى اطار واحد ، القصة القرآنية والقصة الشعبية ليصبحا عملا مسرحيا واحدا . وهذه هى القوة المبدعة لدى المؤلف والتي شوهدت فى مسار البحث ، يستخدم القصة الأسطورية ليقيم عليها بناء جديدا ، تصبح معه القصة ، بأحداثها ابتكارا ذاتيا له ، فهو لا يقف عند النص الذى يستقى منه موقف المنبر لا يتحرك عنه ، ولكنه يقف من النص الأسطورى موقف الذساج الذى يقيم من الخيوط ثوبا جديدا ؛ لكن أن يرد الثوب إلى أصوله ، ويمكن أن تتعدد هذه الاصول بتعدد الخيوط ، ولكنه فى النهاية ثوب تحسب قيمته بمدى القدرة الابتكارية التى مكنت المؤلف من صنع نسيج جديد

---

( ١ ) المسرحية ، ص ٢٠ ، ٢١

أخذ المؤلف قصة العفريت والجنى إلى نقطة معينة وتركها لينسج بناءه الفنى بناء جديداً ومختلفاً بالمرّة ، غير المؤلف الطريقة التى أعيد بها العفريت إلى القمم هما كانت عليه فى الحكاية الشعبية ، وتم له بذلك الربط بينها وبين العناصر الأخرى التى أراد أن يربطها بالقصة ولقد ذهب الصياد إلى سليمان ونجح فى إقناعه فى أن يعفو عن الجنى .

بعدت أحداث المسرحية كثيراً عما ذكرت القصة الشعبية ف فيها ينتهى الأمر بالصياد إلى أن يكون سبياً فى خلاص مدينة مسحورة ، ويكافئه الملك فيصير من أغنى أهل زمانه وتصبح بناته زوجات الملوك<sup>(١)</sup> وهذه النهاية السعيدة هى من العادات العادات فى معظم القصص الشعبى

وإذا كانت هذه النهاية قصة صياد ألف ليلة وليلة ، فإن قصة صياد سليمان الحكيم انتهت نهاية معاصرة ، وهو لم يكن أقل سعادة من صياد ألف ليلة وليلة ، فإنه لم يصبح غنياً ، لكنه انتهى مقتنعا بحياته . وهذا هو الخلاف الجوهرى بينهما .

....

---

( ١ ) ألف ليلة وليلة ، الليلة التاسعة .

## ( ب )

وفي المسرحيات الأخرى التي تناولت الأدب الشعبي لم يكن تناولها لموضوعات متكاملة منه، وإنما أخذت بعض الأحداث الأسطورية وأضافت إليها من المصادر الأخرى، كما كان لا بداع المؤلفين في إتمام عملية البناء المسرحي الدور الأول .

واستقى فتحي رضوان من الأدب الشعبي ثورة أحداث مسرحية ددموع إبليس، وهي العلاقة الجفسيه التي تمت بين إبليس وعصماء .

ولقد امتلأ الأدب الشعبي بقصص تحكى علاقات جنسية بين الشيطان والإنسان، ومن بينها ما يحكى عن الملك شهربار، وأخيه شاه زمان . وقد خرجا في سفرة وسارا أهما وليالى حتى وصلا إلى شجرة في وسط مرج، عندهما عين ماء فشربا من العين وجلسا يستريحان وبعد ساعة إذاهما بالبحر قد هاج فطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو في طريقه إلى المرجة، فلما رأيا ذلك خافا، وطلعا إلى أعلى الشجرة، وأخذتا ينتظران ماذا يكون؟ فإذا بجنى يحمل صندوقا على رأسه طلع إلى البر، وأتى الشجرة التي كانا فوقها، وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منهما صبيبه حسناء . وعرف الملكان من الحوار الدائر بين الجنى والبنية أنه اختطفها ليلة عرسها . (١)

---

( ١ ) ألف ليلة وليلة، المقدمة .



وتنسب قصة أخرى إلى جرجيس بن رحموس بن إبليس أنه اختطف بنت ملك الهند صاحب جزيرة الأبنوس ، ووضعها في قصر محكم البنيان تحت خيمة أشجار . (١)

وفي كلتا القصتين كان الشيطان يتجسد للفتاة بصورة إنسية ، ويمارس معها الجنس . ولقد كان كل منهما تدفعه الرغبة الجسدية أن يخطف الفتاة ويجعل منها عشيقته .

ولم يكن إبليس في المسرحية متغائرا كثيرا عنهما وكان الاختلاف بينهما وبين إبليس أنه لم يقدم إلى الفتاة ليتمتع بها وإنما كان ليغويها فهي لم تكن أميرة من الأميرات ، وإنما كانت قديسة في أخلاقها .

لم يكن إبليس يريد التمتع بعصماء ، ولكنه بعد أن جاءها في الصورة الآدمية ومارس معها الجنس أحبها وأرادها عشيقته له . وكان من الممكن أن يستخدم إبليس القوة معها لو أنها كانت مثل الفتاتين السابقتين ولكننا قديسة تملك الصلابة والقدرة على الرفض . وهي تستمين بحياتها إذا اضطرت إلى الرضوخ ، ولقد وقفت منه الفتاة موقف الند للند بعد خطيئتها معه مصرة على الانتقام منه :

« عصماء ، : لارحمة الآن في قلبي ... إني سأنتقم ! »

« الشيطان ، : ( جافيا ) لست احتمل انتقاما منك ! »

« عصماء ، : إنه انتقام عذب من مثل عملك ، حتى يبدو أنه لاشيء (٢) »

لقد واجهت عصماء إبليس بمفردها ولم تستسلم له لمحاول أن ينزل عن كبريائه ولكنها رفضت خضوعه لها .

---

( ١ ) المرجع السابق ، الليلة الثالثة عشرة .

( ٢ ) مسرحية « دموع إبليس » ، ص ٥٩ .

« الشيطان ، : أنت أكثر عنادا من الشيطان !

« عصماء ، : أنا كذلك مع الشيطان نفسه .

« الشيطان ، : ولكن الشيطان نفسه نزل عن عناده وكبريائه (١)

وتذكر سيرة سيف بن ذى يزن أنه أشرف على مدينة حالية البنيان وأبوابها مغلقة وجميع أهلها يكون بدموع غزار ويلبسون السواد والحداد ونظر سيف إلى الجهة المقابلة للمدينة فرأى كومين ، وعلى كوم خيمة منصوبة تدل أحدهما على أن بها عروسا ، وتدل الأخرى على أن فيها حزنا وبؤسا . فذهب إلى خيمة العروس ليرى ما بها فرأى داخلها أجمل عروس تبكى بدموع غزار ، عرف من الفتاة أنها بنت ملك المدينة ، وأن جنيا جاء ينتقم من أبيها ، فطلب منه أن يزوجه ابنة هذه . وقد اتفق أهل البلد على إعطائها إليه حتى يبعد عنهم مسأوته ووافقهم الملك على مضمض ، (٢)

وتغير صورة عصماء عن صورة هذه الفتاة المستسلمة الباكية لا ينفي تأثير فتح رضوان ببحر القصص الشعبي وإن كان يؤكد أن التأثير هنا تلون بالإطار الاجتماعي الذي يعيشه المؤلف والذي تغيرت فيه صورة المرأة عما كانت عليه في عصر مولد هذه القصص الشعبية .

وفي قصة جرحريس بن رحوس بن إبليس تظهر روح الغيرة في نفسية هذا الجنى . فما إن تتم العلاقة الجنسية بينه وبين الإنسانية حتى يتقمص روح الآدمي وتظهر فيه نزعة الغيرة . ونزعة الغضب . ونزعة الغيرة والغضب من المفروض أن الشيطان يستخدمها ليقنح على الإنسان نفسه ويدفعه إلى ارتكاب المعصية . وهذا النوع من التحول في نفسية الشيطان إنما هو خلق من الأدب الشعبي وإضافة على إبليس وشياطينه .

---

( ١ ) المسرحية ، ص ٥٨ .

( ٢ ) سيرة سيف بن ذى يزن ، ص ١٥ وما بعدها .

يعبر الجنى عن غيرته بطريقة تبدو رمزا للقسوة . فإن خطف فتاة ووضعها في بيت تحت خيمة أشجار دون أن يسمح لها بأن ترى لإنسيا أوكاتا من كان يعد مظهرا قاسيا من مظاهر الغيرة<sup>(١)</sup> ، كان ذلك أخف بكثير من وضع الفتاة في علبة داخل صندوق يخرجها وقتما شاء ويعيدها إلى العلبة عندما ينتهى حاجته إليها.

وعندما تكشف لجرجريس علاقة الفتاة بأنسى أخذ يبحث عنه وقد تخفى في زى رجل من المعجم حتى وصل إليه فحمله إلى الفتاة . وطلب منها أن تقتله لتثبت براءتها من العلاقة به ، ولما رفضت الفتاة ، طلب الجنى منه أن يقتلها ليثبت براءته من العلاقة بها ، فرفض الرجل ، فنكل الشيطان بالفتاة بأن قتلها ومثل بجسدها ثم مسح الرجل إلى فرد<sup>(٢)</sup> .

وفي المسرحية برزت غيرة إبليس من شاهر ، وقد كان شاهر فى يعمل في بيت والد عصماء ، ولد يوم مولدها ، هو في الصباح وهي في المساء . نشأ معا ، حتى إذا بلغا سن الشباب ، وأصبح تمتعا لكليهما أن تتحول علاقتهما إلى حب وقف المجتمع حاجزا بينهما . وكان شاهر يكتفى بأن يرى سيده سعيدة ، تقوم بعملها في القرية ، حتى هبط عليها إبليس . وتغيرت عصماء كثيرا ، فقد دمرها الإحساس بالذنب الذى ارتكبه ، وكان الشاب يتمزق لها .

« شاهر : ( يدخل منفعلا ) لا بد أن أقتله

أم السعد : ( مأخوذة ) تقتله .. باسم الله الحفيظ

شاهر : نعم .. لا بد من قتله ، وأنت تدافعين عنه .. »<sup>(٣)</sup>

---

(١) ألف ليلة وليلة ، الليلة الثالثة عشرة

(٢) ألف ليلة وليلة ، الليلة الرابعة عشرة

(٣) المسرحية ، ص ٣٦

وتدخل عصماء على شاهر ساعة ثورته ويتحادثان عن الشيطان ، ويظهر  
حب شاهر للإنسان لسيدته ، وحين يقتحم الشيطان عليهما حديثهما تظهر غيرته من  
الود الذي ظهر واضحا بين شاهر وبين عصماء . يرى شاهر عصماء تحدث  
الشيطان وهو لا يعرف من تحدث فيطلب منها أن تذهب إلى فراشها متصورا أنها  
محمومة ، بينما الشيطان يستمر في إظهار غيرته فيحتقر شاهرا ، موجها نظرها إلى  
ذلك . فهو يخبرها أنه عندما يتركها لنفسها ، فإن صديا لا يساوى بضعة قروش .  
يطمع في حبها ، ويظن نفسه ندا لها

« شاهر : ( يتلفت حواله مدهوشا ) ( يا سيدتي أنت محمومة .. اذهبي  
إلى فراشك

الشيطان : انظري ما يحدث حينما اتركك لنفسك . يطمع في حبك صبي  
لا يساوى بضعة قروش . إنه يحبك لأنه يظن نفسه ندا لك .. » (١)

ويعلم بعد ذلك شاهر أن الشيطان ثالثهما في الغرفة ويقترب الشيطان منه  
فيصرخ شاهر طالبا الرحمة . فيعبر الشيطان عن احتقاره له ويصفه بأنه  
جبان رعديد

« الشيطان : ( يخرج من وراء العمود الخشبي ) . إن أذنك لم تخدعك ، أنا  
هنا حقا ..

شاهر : ( يرجع إلى الوراء مذعورا ) أعوذ بالله !

الشيطان : ( يقترب منه ) أيها الجبان الرعديد !

شاهر : الرحمة !

الشيطان : ممن ؟

---

(١) المسرحية ، ص ٤٧

شاهر : سيدتى ! يا ساهر ! يا أم السعد !

الشیطان : ( يقهقه وقد اقترب منه وابتدأ يطعنه فى خصرته يده ، وهو يتداخل فى نفسه ويتقلص ويتلوى ) .. ، (١)

وازدادت كبرياء الشيطان على شاهر وعلى الإنسان وهو يصر بائتمساره عليه . ولكنه لم يستطع أن يمسخ شاهرا إلى قرد بل هو لم يستطع بعد ذلك أن ينال منه فقد تبدل انطواؤه وانكماشه واستسلامه ، جرأة وشجاعة وإقداما ، وأخذ يدفع نحو الشيطان دون أن يراه محاولا أن يحطمه فيناديه الشيطان أن يأتى إليه ، فيقف شاهر صامدا هذه المرة أمامه لا يخشاه وبلعنه . مما أدى بالشيطان إلى أن يندم على أن صار عدوا للإنسان . وأمامه هذا النموذج القوى ، الذى لا يهرب إبليس نفسه

الشیطان : ( وقد بدأ يتخاذل ) ألا تخشانى !!

شاهر : أنا العنك ..

الشیطان : أنا أملك من أسباب الأذى ما لا يتصور عقلك القاصر

شاهر : وأنا لا أخشى الأذى فى سبيلها !

الشیطان : إنها لن تفعلك !

شاهر : وأنا لا أطلب نفعا

الشیطان : إذن أنت تبیع حياتك !

شاهر : بل أجعل لها قيمة !

---

(١) المسرحية ، ص ٥١



الشيطان : ( رافعا يده إلى السماء وبصوت عال ) يارب ، لماذا جعلتني عدوا  
للإنسان ؟ إنى لا أفهمه ، حينما أحسبه بلغ الغاية من الضعف ،  
ينقلب قويا لا يرد ، جسورا لا يخاف ، مقداما لا يلوى على  
ثيئه ... (١)

وهذه الصورة لا تخرج كثيرا عما فى الأدب الشعبى على الرغم من رؤيتها  
المعاصرة ، فإن أبطال الأدب الشعبى كانوا دائما قادرين على مواجهة القوى  
الشريرة والتغلب عليها .

\*\*\*

ولقد كانت شخصية سيف بن ذى يزن وقدرته الطاغية على التغلب على الجن  
والعوالم الغيبية مصدرا لإيحاء الفنانين المسرحيين المعاصرين . يظهر ذلك واضحا  
فى مسرحية «أشطر من إبليس» . فإن الانطباع السريعة التى تعطىها شخصية الأمير  
زبرجد فى المسرحية تقترب من شخصية « سيف بن ذى يزن » إلى حد كبير ، غير  
أن المؤلف صفاها من كثير من الشوائب المحيطة بها . فعالم الأمير زبرجد كله من  
الإنس بخلاف عالم سيف الذى اشترك فيه الإنس والجن على حد سواء .

هذا الفارق مرده إلى أن المؤلف يكتب مسرحية مطالب فيها بالتركيز بعكس  
السيرة التى كانت تنطلق مع خيالات مؤلفيها .

بنى المؤلف مسرحيته على فكرة مؤداها أن قطب الشياطين قرر أن يغير  
من طريقة الآبالة فى التفرير بابتن آدم فيجعلهم بوجهونه نحو الخير ، ولكى يثبت  
قدرتهم على صنع إنسان أفضل اختطف طفلة رضيعا ، من كوخ يأوى إليه آدمى

---

(١) المسرحية ، ص ٥٣ .

من معشر الرعاة ، وأنزلها في أطراف الوادى الأجذب ، وأوجد الزعيم بنفثة من سحره بحيرة الأجاج في وسط هذا الوادى ، وأقام لها قصرا بلوريا فآخرا وسط البحيرة ، وأحاط القصر ببستان يحفل بالطرائف ، ثم نشر السحب فوق سطح البحيرة لإخفاء للقصر من العيون ، وقد اختار الزعيم هذا المكان ليكون بعيداً عن أعين الأدميين الفضوليين وأحاطها بالحراس حتى يحفظوا هذه البقعة وحاول بعض الصيادين أن يقتربوا من البحيرة بغية الصيد فأثاروا في وجوههم الأعاصير العاتية ، حتى جلوا عنها . واستقدم لها قطب الشياطين من الخواضن والمربيات لينشئها على أقوم السبل ، ويلقنها الحكمة ، والخير ، ويبعد عنها دواعى الشر ، ويجعلها بحق جديرة بذلك اللقب الذى أطلقه عليها ، فضلى العذارى ، وكان الزعيم يريد بذلك أن يثبى للملأ أن الشياطين قادرين على صنع الخير . فهم يرون أن الناس أجمعين يزعمون أنهم يعملون الخير وأنهم مفطورون عليه بينما ترى خلوب الجنية أن أحدا منهم لم يستطع أن يعمل الخير المحض ولم يستطع أن يدل على أنه جدير بعمل الخير دون مغنم . فإذا ما صنع — معشر الشياطين — الخير المحض وأقاموا البرهان على أنهم أهل لعمل الخير بلا رغب ولا رهب كسبوا المعركة من ابن آدم وطارت لهم شهرة جديدة بتغير بها وجه الناموس المكونى

« أرقط : الخير .. الخير .. الناس أجمعون يزعمون أنهم يعملون ، وأن البشر على الخير مفطور .. »

خلوب : حقا إنهم يزعمون هذا ويغالون فيه ولكن أحدا منهم لم يستطع أن يعمل الخير المحض ، ولم يستطع أن يدل على أنه جدير بعمل الخير دون مغنم فإذا جتنام نحن بالخير المحض وأقمنا البرهان على أننا أهل لعمل هذا الخير بلا رغب ولا رهب ، كسبنا المعركة من بنى « آدم ، ، وطارت لنا شهرة جديدة ، يتغير بها وجه الناموس

## الكونى العام ، (١)

سارت التجربة في طريقها ثمانية عشر عاما . إلى أن جاءت الأخبار أن إنسانا جميلا يرتاد البقعة متفحضا متقصيا : وقد شاهده حراس البحيرة . ويقدم سر عرع مساعد زفاف المسكاف بقيادة الحراسة حول المكان ، فيخبره بأنه لمح شبح آدمى بعينه وما كاد يعجل إلى ناحيته حتى تزايل وتطائر ولكن خلوب مربية الفتاة تسخر منه وترى أنه واهم إذ لا يستطيع أن يتزايل ويتطائر سوى الجن ، وأنه ليس في قدرة آدمى صنع ذلك . ولم يكن سر عرع واهما فلقد كان هناك آدمى يملك القدرة على التزايل والتطائر . وهذا آدمى شأنه شأن أبطال السيرة ، وأبطال القص الشعبي يملك من القدرات الخارقة ما يتفوق به على الشياطين أنفسهم . فكما كان ياجأ أبطال السيرة إلى السحر فإن هذا الإنسان هو الأمير زبرجد تعلم السحر ، وأتقن الأساليب الشيطانية ، على يد عميدة السواحر نكباء . فتمكن من أن يستر شخصيته عن الفياطين ، واتخذ له اسما من أسمائهم هو طغيان ، وبدأ في هيئته كأنه واحد منهم :

« زبرجد ، : ألم تستطع أنت يا سيدى ، بحيلتك ومهارتك أن تضحك منه ، وتستمزىء به ، فتستر عنه شخصيتك الآدمية شخصية الأمير زبرجد ، العظيم ، وتتخذ لك اسم « طغيان » ، وتبدو في هيئة شيطان ؟

« طغيان ، : لم أبلغ هذا المبلغ إلا بإتقانى الأساليب الشيطانية في السحر ، وتخرجى في كف عميدة السواحر « نكباء » . (٢)

وتبدو صورة هذه الساحرة التى يتحدث عنها الأمير زبرجد بصورة الحكيمة

---

(١) مسرحية « أشطر من إبليس » ، ص ٦١ ، ٦٢

(٢) المسرحية ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

عاقلة ، التي ساعدت سيف بن ذي يزن في الحصول على كتاب تاريخ النيل . (١)

وكان الجو الذي أضفاه المؤلف على القصر المسحور أقرب إلى الأجواء السحرية في هوالم السيرة .

ولقد صور الأمير هذا المكان وإحساسه به بأنه يشعر أن المكان يسوده جو من الأسرار ، وتشيع فيه ألوان من الغرائب . فهو يرى السحب ولكنه يحسبها جامدة وهي تمر ولكنها تمر في تباطؤ ولا تتشع وتعيش المنطقة وسط البحيرة المغطاة بالسحب . وهو كفارس تستهويه هذه الصورة ، وتدفعه إلى المغامرة فيندفع نحوها يريد أن يعرف ما تخفي هذه السحب ؟ .

« طغيان ، : أتيت هنا مع الصيادين مرات ، وأحسست أن المكان يسوده جو من الأسرار ، وتشيع فيه ألوان الغرائب ..  
( يشير إلى الثغرة وخلفها تراءى السحب ) إنها سحب أكاد أحسبها جامدة !

« زعرور ، : الحق أنها تمر يا سيدى !

« طغيان ، : نعم تمر في تباطؤ ... هذا صحيح ، ولكنها لا تتشع أبداً ...  
إن المنطقة وسط البحيرة ، وهي دائماً مغطاة بالسحب ...  
ليت شعرى ماذا تخفي هذه السحب المتلاحمة (٢)

ويعرف بعد ذلك سر القصر البلورى وقصة الأميرة أزامير وينجح في اختطافها من مقلها ويذهب بها إلى قصره .

---

(١) سيرة سيف بن ذي يزن ، ص ٧٣ وما بعدها .

(٢) المسرحية ، ص ٧٤ .

وكان هذا الانتصار مقابلا لانتصار سيف بن ذى يزن على العوالم الغربية على الإنسان من جن وغيلان، وكانت أقرب لرحلته إلى بلاد واق الواق . وكانت الملابس التي سرقها من الشياطين أقرب إلى صورة الثياب المطلسة التي ورد ذكرها في السيرة . (١)

وقد أخذ المؤلف أيضا من السيرة صورة الموت كما قدمها في المسرحية .

فهو في الفصل الأول يظهر قطب الشياطين على فراش الموت وبعد أن يبلغ وصيته إلى خليفته بزعبول ، يبدو جثاته وقد أخذ يحترق على مهل وينبعث منه دخان أزرق فيجثو بزعبول أمام الجثان ، والدخان حوله يتكاثف فتخبو الأضواء ثم يدوى انفجار عنيف ، (٢) . ولم يخرج المؤلف عن الصورة الشعبية ، التي ترسم موت الشيطان مصحوبا بالاحتراق وانبعث الدخان ثم التلاشي ، وما زاده المؤلف هنا هو صوت الانفجار العنيف الذي ذكره . ويتضح ذلك مما يروى عن سيف أنه التقى بالمارد المختطف فضربه بالسوط المطلسم فوقعت الضربة على يده اليسرى فنزلت إلى الأرض فأخذ الجنى ، يده المقطوعة من على الأرض ، وجعلها تحت إبطه ولزقها على القطع خوفا من أن يخرج الدخان لأن الجن لا يسيل له دم ، فهم خلقوا من النيران بإذن الرحمن الرحيم الذي خلق الإنس والجن ، ثم أن المارد المختطف نشر أجنحته وطار من وقته وساعته ، (٣) والتقى به سيف بعد أحداث كثيرة فد المارد يده إلى الملك سيف وأراد أن يقبضه \* فضربه الملك

---

(١) انظر السيرة ، ص ٣٨٢ .

(٢) المسرحية ، ص ١٩ .

(٣) سيرة سيف بن ذى يزن ، ص ٤٠ .

\* في النص يقبضك .



سيف بالسوط المطلسم فوقع على يده الثانية ، فانقطعت ، (١) ثم إن يد المارد بعد ذلك ، طلع منها دخان وبعد الدخان طلع منها شرار وبعد الشرار طلع منها نار وهذا المارد يصبح مما به من العذاب ، حتى احترق وصار كوم تراب ثم مات ، (٢)

وفكرة اختطاف الجان للمرأة فكرة مطروقة في الادب الشعبي ، وقد تعرض لها البحث قبل ذلك (٣) ، ولكن الخلاف هنا بين الموقفين ، ففي الادب الشعبي كان الاختطاف يتم لرغبة شخصية ، أما في المسرحية فانه تم لرغبة الزعيم في أن يقيم تجربة جديدة على غير ما تعود الشياطين ، وقد استند المؤلف فيها إلى فكرة التجارب النفسية ، التي يقوم بها كثير من علماء النفس على مجموعات متجانسة ذكائيا ووضعهم في ظروف أكثر ملاءمة لنمو هذه القدرات ومن ثم يمكن توجيههم التوجيه السليم . (٤)

وكان هناك خليط من القصص أطلع عليه تيمور فهو صاحب ثقافة واسعة شملت كثيرا من الميادين الثقافية ، ولم يكن تأثير هذه القصص مباشرا وإنما كان لها دور الإيحاء له ، ففي قصة هذه الفتاة التي بعدت عن البشر منذ مولدها وعندما بلغت سن النضج ارتدت لها طبيعتها الإنسانية وظهر نضجها الفسيولوجي الذي

---

(١) السيرة ، ص ٦٧ .

(٢) السيرة ، ص ٧٩ .

(٣) انظر ، مقدمة ألب ليلة وليلة ، الليلة الثالثة والرابعة عشر .

(٤) انظر ، أنستازى ، وجون فولى ، سيكلوجية الفروق بين الأفراد والجماعات ، ترجمة السيد محمد خيرى ، ومصطفى سويف وآخرين ، ١٩٥٩ ، القاهرة : الشركة العربية ، ١٠ ، ص ٤٣٧ وما بعدها .

وجيها إلى العودة لاصلها فلم يجدزيرجد جهدا في اكتساب الفتاة إليه ، فهو رجل ،  
وهي امرأة .

وعودة الفتاة إلى أصولها ، انسانيته ترتد إلى الآدميين تقترب من قصة الخطاب  
الذي لم يكن له أولاد فوجد فأرة فدعا الله أن تكون له فتاة ، فاستجاب له ، وصارت  
الفأرة طفلة . أخذها الخطاب وزوجه بالرعاية ، حتى كبرت وأصبحت فتاة  
جميلة تمنهاها الشباب زوجة ولكن الفتاة رفضت خطيبها . ولما ألح والداها عليها  
بالزواج طلبت منهما أن يزوجاها بأقوى كائن في الوجود — إن أرادا لها  
الزواج — فأخذ والداها يبحث عن أقوى كائن في الوجود وكلما تصور أنه  
وجده ، اكتشف خطأه ، إلى أن دل الجبل على أقوى كائن وهو الفأر فهو الوحيد  
الذي يمكنه أن يذل الجبل ويخترقه فذهب الرجل إلى الفأر فقبل الزواج من فتاته  
فدعوا الله أن يعيدها فأرة فمادت كما كانت . (١)

تلتقي قصة الفأرة هذه مع قصة فتاة تيمور في ارتداد كل منهما إلى حقيقة .  
وأما عن فكرة أصالة الشر في الإنسان فإن المصادر الشعبية التي تذكر ذلك  
كثيرة . وقد كانت أقرب إلى فكرة المسرحية قصة شعبية تحسب على  
الأدب العربي الفصيح ، وهي قصة يعرفها المؤلف تمام المعرفة تلك هي القصة التي  
تروى عن لقمان بن عاديا وهي أنه كان مبتلى بالنساء وكان كلما تزوج بامرأة  
تخونه ، فتزوج فتاة صغيرة السن ، لم تعرف الرجال بعد ، ثم نقر لها بيتا في جبل  
وجعل له درجة بسلاسل ينزل بها ويصعد فإذا خرج رفعت السلاسل حتى عرض  
لها فتى من العماليق قوقعت في نفسه فأتى بنى أبيه فقال : والله لأجنين عليكم حربا  
لا تقومون لها ، قالوا : وما ذاك ؟ قال ، امرأة لقمان بن عاد هي أحب الناس

---

( ١ ) يرد عبد الحميد يونس هذه القصة الى مؤثرات سلافية على القصص

الشعبية العربي .

الى ، قالوا ، فكيف تحتال لما ؟ قال ، اجمعوا سيوفكم ، ثم اجعلوني بينها وشدوها  
حزمة عظيمة ، ثم اتوا لقمان فقولوا له إنا أردنا أن نساقر ونحن نستودعك  
سيوفنا حتى نرجع ، وسموا له يوما . ففعلوا ودفعوا بالسيوف إلى لقمان ، فوضعها  
في ناحية من بيته وخرج لقمان وتحرك الرجل ، فخلت الجارية به فكان يأنبها ،  
فإذا أحست بلقمان حملته بين السيوف ، حتى انقضت الأيام ثم جاءوا إلى لقمان ،  
فاسترجعوا سيوفهم ، فرفع لقمان رأسه بعد ذلك ، فإذا نخامة تنوس في سقف  
البيت ، فقال لامرأته من نعم هذه ، قالت : أنا ، قال : فتنحى ، ففعلت ، فلم  
تصنع شيئا ، فقال يا ويلتناه ، السيوف دهنتي<sup>(١)</sup>

هناك خلافات كثيرة بين هذه القصة وقصة تيمور ولكن الإطار العام لفكرة  
وضع إنسان بعيدا عن التأثير البيئي والاجتماعي ، على أمل إبعاده عن مواطن  
الشر واردة في القصتين ، وتنتهي المسرحية بأن الانسان مهما أحيط بالرعاية الحيرة  
فإنه سيرتد إلى النزوع إلى الشر . ويرد المؤلف الكذب والغيرة والعدوان إلى أصل  
متأصل في الإنسان . فإن أزامير هذه الفتاة التي وحيث بالرعاية الحيرة وربيت  
عليها ، حضر إليها زبرجد وقبلها ومضى وبعد مضيه تجمىء مربيته خلوب فتجدها  
تحدث نفسها مهمة د ياله من حلم ظريف أ أحظى بقدم الزائرة — الليلة —  
كما حظيت بزيارتها ليلة أمس<sup>(٢)</sup> . وتستوضحها المربية عما تقوله فتكون إجابتها  
أنها دهرات من تلك الدعوات التي لقتها أياها .

- 
- ( ١ ) أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسن السراج ، مصارع العشاق ، ١٣٠١ هـ  
القسطنطينية : الجوائب ، ص ٤٦ .  
( ٢ ) المسرحية ، ص ٩١ .

« خلوب ، : ( وقد ترامت الى أذنيها مهمة أزامير دون وضوح ) :  
ماذا تقولين ؟

« أزامير ، : أتحدث إلى نفسي !

« خلوب ، : ( وقد عادت إليها بغطاء ) وماذا كنت تحدثين نفسك به ؟  
« أزامير ، : ( بعد فترة تردد ) : إنها دعوات من تلك الدعوات التي لقتني  
إياها .. (١)

وهي تعترف بعد ذلك لمريبتها بأنها كذبت وأن الكذب شر ، وهي تريد أن  
تهرب الشر بنفسها وكان ذلك صدمة كبيرة للمربية فهذه أول مرة تكذب فيها .  
« أزامير ، : لقد كذبت ، والكذب شر .

« خلوب ، : ( شامقة في دهمشة ) ولم فعلت هذا ؟ !

« أزامير ، : أحبت أن أجرب الشر بنفسى .

« خلوب ، : ( ضاربة يديها على صدرها مولولة ) . ويحك !  
أنها أول مرة في عمرك التي تقرفين هذا المنكر (٢) .

وهي مع اعترافها بأنها كذبت على مريبتها تستمر في الكذب ولا تعترف بأن  
إنسيا كان معها وأنه قبلها .

ويجىء زبرجد بعد ذلك فيحملها معه الى عالم الشر الجميل — أى عالم البشر —  
وتذهب معه الى قصره ، فيقيم حفلا كبيرا ، يكون بمثابة حفل تعارف تعرف من  
خلاله على عالمها الجديد . فيسقيها الأمير خمرا لتساعد على مواجهة الناس ،

---

( ١ ) المسرحية ، ص ٩١

( ٢ ) المسرحية ، ٩٢ ، ٩٣

وتتملكها نشوة الخمر ، فتأخذ في الضحك

وتأتى الأميرة بنفسج ابنة عم الأمير زبرجد وتجذبه من يده إلى حلبة الرقص  
وما إن يأخذا في الرقص حتى تستبد الغيرة بأزاهير ، فتهب دفعة واحدة  
فتختطف سيف قرنفل صديق الأمير وتشهره في يدها وتقتحم حلبة الرقص ،  
وتضرب زبرجد به وتصيبه في يده إصابة هيئة . وبذلك تكون أزاهير قد  
كذبت وسكرت وحاولت أن تقتل . وهى فى ذلك هامة . فهى لم تكن تعرف  
قبلا الموب ، ولا السيف ، هذا السيف الذى تصوره حين رآته لأول مرة عصا  
وأخذت تسأل الأمير زبرجد عما يصنع به ، فاخبرها أنه سيف يذيق به  
الموت .

« زبرجد ، : ذاك سيفى .

« أزاهير ، : عصا تعبثين بها ؟

« زبرجد ، : بل أذيق بها الموت !

( يناولها السيف )

« أزاهير ، : ( تنظر إلى السيف فى يدها ) : الموت ! ؟ (١)

عرفها الأمير بعد ذلك ما هية الموت ، وعندما رقص مع الأميرة بنفسج  
حاولت قتله عقابا له على تركها، وغيرة منها لما فعل .

وهكذا بدأ المؤلف وهو يمزج فيما أخذه من الأدب الشعبى ما يعلمه  
من فكر متولد عن دراسته لآراء فلاسفة من أمثال جان جاك روسو فى كتابه  
إمبلى . وهو لم يلتزم بهذه الافكار التى كانت تصور الإنسان مفطورا على الخير

---

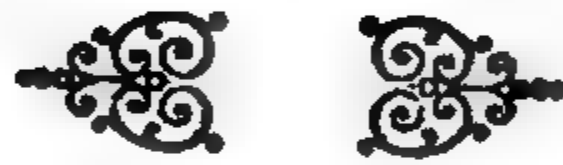
(١) المسرحية ، ص ١٠١



ولإنما سار مع ما عبر عنه الأدب الشعبي من أن الإنسان قادر على صنع الخير ،  
والشر على حد سواء

• • •

ويمكن أن يفهم استخدام هذا المؤلف وغيره من مؤلفي المسرح لهذه  
المصادر من خلال محاولة معرفة رؤيتهم للوظيفة بين الأسطورة والمسرح  
وهذا هو موضوع الكتاب الثاني ؟



## فهرس

الصفحة	الموضوع
(أ - د)	(أ) مقدمة
٦ - ٢	(ب) مدخل : العلاقة بين الاسطورة والمسرح
٣	معنى الاسطورة
٦ - ٣	الشعائر والطقوس والمسرح
٩ - ٦	التخيل وإنسان ما قبل عصر الكتابة
١٢ - ٩	انسلاخ المسرح من الشعيرة عند اليونان وظهور دور الجمهور
	معرفة العرب بفن المسرح وأسباب مساهمة البعثات والفروق
٩٩ - ١٢	الاجنبية في المسرح المصري
١٩	ظهور المسرح الشعري عند أحمد شوقي
٢٣ - ١٩	توفيق الحكيم وأثره
٢٠	أهل الكهف ومكائنها في المسرح المصري
٢١	استلهام العناصر الشعبية والاسطورة
٢٢ - ٢١	الصراع بين المثالية والواقعية
٢٣ - ٢٢	تطور الحكيم فنيا من أهل الكهف حتى إيزيس
٢٤	باكتير وتأثره بالحكيم
	مسرقيات باكتير (أوديب - إيزيس - هاروت وماروت -
٢٥ - ٢٤	فاوست الجديد)
٢٥	محمد فريد أبو حديد وعبد الشيطان

الصفحة	الموضوع
٢٦	محمود تيمور وأشطر من إبليس
٢٦	فتحى رضوان ودموع إبليس
٢٦-٢٧	بكر الشرقاوى وأصل الحكاية
٢٧-٢٨	على سالم وأنت اللى قتلت الوحش
٢٩ - ٢٥٧	(ج) الكتاب الأول - المصادر :
٣٣-٨٩	تقسيم الكتاب الأول وأسبابه
٣٣-٨٩	١ - الفصل الأول - مصادر فرعية :
٣٥-٥٤	(أ) أسطورة إيزيس أوزيريس
٣٥-٥٥	١ - اعتماد الحكيم وبا كثير على بلوتارك كمصدر رئيسى
٣٥-٣٦	خطط الحكيم بين الاسماء المصرية واليونانية
٣٦-٢٨	اختيارات الحكيم من بلوتارك
٢٨-٣٩	تركيزه على أوزيريس كعالم مسالم
٣٩	اختلافه عن بلوتارك
	استفادة با كثير من بلوتارك والحكيم وأوجه المشابهة
٤٠-٤٢	والاختلاف بينه وبين كل منهما
	استفادة الحكيم وبا كثير من الأحداث التفصيلية التى ذكرها
٤٢-٥٥	بلوتارك واختيار كل منهما من هذه الأحداث
٥٥-٦٢	٢ - استفادة الحكيم وبا كثير من « المحاكاة »
٦٢-٨٩	(ب) أسطورة التكوين
	تعدد أساطير التكوين المصرية وما أخذه بكر الشرقاوى
٦٢	بما يخدم موضوعه

الصفحة	الموضوع
٦٣-٧١	١ - الحدث
٦٣	التحديد الزمني للتكوين ومصادره وأثره في المسرحية
٦٤	تأثير المعتقدات الدينية والأسطورية وعناصر هذا التأثير
٦٥-٦٨	رحلة الإله ومولد الأبناء الأربعة ، وإتمام عملية الخلق
٦٨-٧١	ما بعد الخلق ومؤامرة أبناء الإله لإقصائه
٧١-٨٩	٢ - الشخصيات :
٧١-٧٣	نون
٧٣-٧٥	أنوم
٧٥-٧٨	أبوفيس
٧٨-٨١	بتاح
٨١-٨٤	حتحور
٨٤-٨٦	أنوبيس
٨٦-٨٩	رع وأبنائه
٩١-١٥٧	١ - الفصل الثاني : مصادر يونانية :
١٠٢	بين مؤلف المسرح والأسطورة الإغريقية
٩٣-١٠٠	(١) الحكيم وبجماليون ونرسيس وإيكو
٩٣ ١٠٣	١ - الحكيم وأسطورة بجماليون
	إبتعاد بجماليون عن المرأة وصنعه التمثال وترسم الحكيم
٩٣-٩٦	لهذا الموقف
٩٦-٩٨	اهتمام بجماليون بالتمثال
٩٩	توجه بجماليون إلى فينوس

الموضوع	الصفحة
توجه نرسيس إلى أبولون	٩٩ - ١٠٠
صلوات بحماليون لفينوس واستجابتها له بين الحكيم وأوقيد	١٠٠ - ١٠٢
القتال بين أوقيد والحكيم	١٠٢ - ١٠٣
٢ - الحكيم وأسطورة نرسيس وإيكو	١٠٣ - ١١١
مزج الحكيم بين بحماليون ونرسيس وإيكو	١٠٣ - ١٠٦
إيسمين ونرسيس بين أوقيد والحكيم	١٠٦ - ١٠٨
علاقة بحماليون بحالاتيا في ضوء مدرسة ألفرد أدلر النفسية	١٠٨ - ١٠٩
مغايرة الحكيم لأوقيد	١٠٩ - ١١١
(ب) أسطورة أوديب	١١١ - ١٥٧
الأصول غير اليونانية لأسطورة أوديب	١١١ - ١١٣
الأصل الإغريقي وتطور المسرح في مصر	١١٤
الحكيم وأوديب بين الأسطورة والمسرحيات التي تناولتها	١١٤ - ١١٥
١ - الحدث	١١٦ - ١٢١
بإكثير والحكيم وتأثرهما بالمدرسة الفرويدية ومخالفتهما	
لأندريه جيد .	١١٦
أوديب وعلى سالم واختلاف على سالم عن الحكيم وبإكثير	١١٩ - ١٢٠
الطاهون بين سوفوكل والمسرح المصري إلى على سالم	١٢٠ - ١٢٣
النبوة والراعى عند الحكيم وسوفوكل	١٢٤ - ١٢٨
مقتل الأب عند كل من سوفوكل والحكيم وبإكثير	١٢٨ - ١٣٠



الموضوع	الصفحة
نهاية أوديب عند سوفوكل وأوجه المشابهة والاختلاف عند كل من : الحكيم وباكتير	٢٦٢-١٣٢
٢ - الشخصيات :	١٣٢-١٥٧
شخصية أوديب والحكيم	١٣٢-١٣٦
أوديب عند الحكيم وتأثير الحكيم بسوفوكل وفرويد واندريه جيد .	١٣٦-١٤٠
شخصية أوديب باكتير وتأثيره بجيد وفرويد	١٤٠-١٤٢
شخصية أوديب وعلى سالم جوكاستا والتشابه بين الحكيم وباكتير واختلاف هلي سالم عنهما .	١٤٢-١٤٤
شخصية كريون	١٤٤-١٥٠
شخصية ترسياس	١٥٠-١٥٣
شخصيات أخرى	١٥٣-١٥٧
٣ - الفصل الثالث : مصادر دينية :	١٥٩-٣٣٠
(١) أصحاب الكهف	١٦١-١٨٩
مصادر أصحاب الكهف	١٦٢-١٦٥
١ - المكان والزمان والحدث	١٦٥-١٨٠
الحكيم والمكان ومصادره	١٤٩-١٦٧
الحكيم وعصر أصحاب الكهف ومصادره	١٦٧-١٦٩

الموضوع	الصفحة
مدة اقامتهم في الكهف وخروجهم وعودتهم بين الحكيم وكتب التفسير	١٦٩ - ١٨١
٢ - الشخصيات	١٨١ - ١٨٩
عدد اصحاب الكهف واسماؤهم ومصادر الحكيم من التفاسير الشخصيات التي ابدعها الحكيم ( بريسكا - غالباس )	١٨٨ - ١٨١ ١٨٩
(ب) سليمان الحكيم	١٨٩ - ٢٢٤
القرآن والتوراه وتأثر الحكيم بهما	١٨٩ - ١٩٠
١ - القرآن والتفاسير	١٩٠ - ٢١١
عدد الحكيم بين القرآن والتفاسير	١٩٠ - ١٩٦
صورة ملكة سبا بين رجالها	١٩٦ - ١٠٠
استقبال ملكة سبا في اورشليم واحضار الجنى على عرشها	٢٠٠ - ٢٠٥
بناء الصرح	٢٠٥ - ٢٠٦
بساط الريح وتفسير الحكيم له	٢٠٦ - ٢٠٨
وفاة سليمان بين التفاسير والحكيم	٢٠٩ - ٢١١
٢ - التوراة	٢١١ - ٢٢٤
التوراة والشخصيات	٢١١
شخصية سليمان عند الحكيم ( القوة - الثراء - العدل - الحب - التقوى - الشعر )	٢١١ - ٢٢٣
شخصية آصف والتوراة	٢٢٣ - ٢٢٤

الموضوع	الصفحة
( ج ) علاقة الإنسان بالشیطان	٢٢٤ — ٢٣٠
احتفاء المسرح المصرى بالشیطان ومصادره	٢٢٤
١ — علاقة الإنسان بالشیطان فى صورتها العادية	٢٢٥ — ٢٧٣
الجن والملائكة وصورة إبليس فى التفاسیر	٢٢٥ — ٢٣٠
شخصية الشیطان عند ( محمود تيمور — فتحى رضوان )	٢٣١ — ٢٤٠
ذرية إبليس فى المسرح المصرى والمصادر الدينية	٢٤٠ — ٢٤٧
إبليس والإنسان فى الإسلام والمسرح المصرى	٢٤٧ — ٢٦٤
المرأة والشیطان	٢٦٤ — ٢٧٠
قدرة الشیطان على الحركة داخل الإنسان بين باكتير ومحمود تيمور	٢٧٠ — ٢٧٣
٢ — العلاقة بين الإنسان والشیطان فى صورتها الخاصة ( فاوست )	٢٧٣ — ٢٢٠
الإنسان والشیطان فى الإسلام وانتقال الصورة للأدب الشعبى .	٢٧٣
أسطورة فاوست فى المسرح المصرى	٢٧٤
الرهان فى سليمان الحكيم وأشطر من إبليس، و د وماروت وماروت،	٢٧٤ — ٢٨٠
الحدث والشخصيات بين « فاوست » و « عبد الشیطان » و « فاوست الجديد »	٢٨١ — ٢١٢

الموضوع	الصفحة
موقف د مارلو ، ود أبي حديد ، ود با كثر ، ود جوييه ، ود الحكيم ، من التوبة .	٣١٢ — ٣٢٨
الخروج على الفكرة الفاوستيه في د دموع إبليس ، ود أشر من إبليس ، ود هاروت وماروت ،	٣٢٨ — ٣٣٠
٤ — الفصل الرابع : مصادر شعبية :	٣٣١ — ٣٥٨
احتفاظ الادب الشعبي بكثير من البذور الاسطورية واثـر ذلك في استلهم مؤلفي المسرح	٣٣٣ — ٣٤١
(١) استلهم الموضوع في مسرحية سليمان الحكيم والعلاقة بينها وبين موضوع قصة الصياد والعفريت	٢٣٣
العلاقة بين شخصية الصياد في ألف ليلة وليلة وبين شخصيته في المسرحية	٢٢٣ — ٢٣٥
اختلاف زمن الحكاية بين ألف ليلة وبين المسرحية	٢٣٥
اختلاف أسباب حبس الجنى في العمليـن	٢٣٦
علاقة الصياد بالجنى واختلافها فيهما .	٢٣٧ — ٢٤١
(ب) استلهم الحدث والافكار الشعبية	٢٤٢ — ٣٥٨
فتحى رضوان ومسرحية د دموع إبليس ،	٢٤٢ — ٢٤٨
العلاقات الجنسية بين الشيطان والإنسان	٢٤٢ — ٢٤٤
نزعة الغيرة عند الجنى	٢٤٤ — ٢٤٨

الصفحة	الموضوع
٣٥٨ - ٣٤٨	محمود تيمور ومسرحيه «أشطر من إبليس»
٣٥٢ - ٣٤٨	شخصية سيف بن ذي يزن وتأثيرها
٣٥٢ - ٣٥٢	موت الشيطان في السيرة وعلاقته بموت قطب الشياطين
٣٥٤	تأثر تيمور بقصة الفأرة والخطاب
٣٥٥	تأثر المؤلف بقصة لقمان بن عاديا، وابتلائه بالنساء
٣٨٥ - ٣٥٦	فكرة الخير والشر وتأثر المؤلف بمدارس التربية الحديثة
٣٦٧ - ٣٥٩	الفهرست :



رقم الايداع بدار الكتب  
١٩٧٥ / ٤٠٧٩

مطبعة دار نشر الثقافة  
١١ شارع الامم المتحدة - القاهرة  
٩١٦٠٧٦





Bibliotheca Alexandrina



0394345